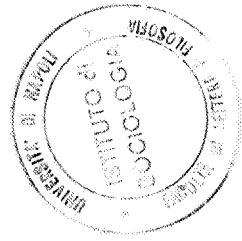
Mario Cresci Lello Mazzacane

LEZIONI DI FOTOGRAFIA



inv. n. 31540

Editori Laterza

VISIT…

Introduzione

Il Dipartimento Formazione Professionale, Istruzione, Beni Culturali della Regione Basilicata ha avviato una serie d'iniziative nel campo della fotografia. Esse sono inserite in un piano di programmazione culturale di ampio respiro, che include l'apertura del nuovo Centro di documentazione e mediateca regionale.

Un primo e specifico intervento sulla fotografia ha avuto inizio nel 1980 con la mostra e il libro fotografico La terra inquieta *di Mario Cresci, pubblicato da Laterza nel 1981. La gestione e l'organizzazione del progetto sono state condotte dalla Regione Basilicata con la collaborazione dei gruppi associativi di molti dei comuni lucani che hanno ospitato la mostra e la presentazione del libro ad essa collegato.*

Perseguendo il progetto regionale, nel 1982 lo stesso Dipartimento ha avviato una seconda fase nell'ambito della fotografia applicata alla ricerca sul campo; a coordinarla e dirigerla è stato chiamato Lello Mazzacane e la struttura del « Nuovo Politecnico ».

In essa si affrontarono alcuni temi relativi alla metodologia della ricerca fotografica in ambito antropologico. In particolare venne effettuata una rilevazione sul campo delle modalità delle feste dell'area del Vulture, dalla quale sono scaturite riflessioni teorico-metodologiche di notevole interesse (in parte riportate in questo libro), nonché la produzione di una multivisione sulle Sacre Rappresentazioni della valle del Vulture.

La validità e l'interesse suscitato dai due progetti su indicati — la mostra e il libro di Cresci e il seminario del Vulture di Mazzacane — hanno indotto la Regione ad allargare le due precedenti esperienze estendendole a varie realtà territoriali e affidandone il coordinamento e la conduzione agli stessi autori e ai loro collaboratori: Alberto Baldi, Antonella Boccia, Piero Errico, Roberto Paolicelli e Stefania Sapora.

L'avvio nel 1983 di due nuovi corsi non poteva però prescindere da una ricognizione sulla domanda culturale dei gruppi associativi e delle scuole della Regione. Si è effettuato pertanto un sondaggio su quanti, organizza-

zioni e gruppi, praticassero o intendessero praticare una esperienza fotografica.
Per questa fase conoscitiva si è impiegato un questionario informativo sulle attività svolte in precedenza dai gruppi dentro e fuori dell'ambito fotografico. I dati raccolti presentavano un'ampia rassegna degli interessi e delle attività svolte o che comunque i soggetti intendevano svolgere.
Gli interessi sono risultati diversificati sul territorio regionale, in relazione a molteplici variabili: la propria storia, il proprio ambiente, il proprio paese, la propria cultura. In rapporto ad esse è stato possibile, con una serie d'incontri nelle varie zone e con i rispettivi gruppi di lavoro, individuare diverse prospettive. L'itinerario di formazione, pertanto, non è stato calato aprioristicamente dall'alto ma discusso e misurato in relazione alle esperienze e alle richieste dei partecipanti.
Ricerca sul campo e formazione teorica (nei limiti e nelle ambiguità dei due termini) sono divenuti pertanto i principali riferimenti sui quali avviare i due nuovi corsi.
Una specifica esperienza formativa ha preso dunque l'avvio per i diversi gruppi, composti da una media di venti persone, e così aggregati: a Villa D'Agri *hanno fatto capo i partecipanti della Basilicata sudoccidentale; a* Melfi *e a* Rionero *la valle del Vulture; ad* Avigliano *e a* Potenza *la Basilicata centrale; à* Matera, Montalbano Jonico *e* Tricarico *la Basilicata sudorientale.*

Il corso condotto da Mario Cresci nei centri di Matera, Tricarico e Montalbano Jonico ha visto intrecciarsi l'analisi storica della fotografia con quella operativa e sperimentale dalle origini ai giorni nostri.
Dalla « scrittura della luce » si è passati alla serie dei monotipi: fotogrammi, raiogrammi, chimigrammi ecc. Successivamente, alcuni elementi di psicologia della forma hanno introdotto, nella lettura delle scritture fotografiche, l'attenzione ai fenomeni strutturali della percezione visiva. Il corso tendeva a comunicare ai partecipanti gradi di progettualità e di coinvolgimento nell'osservazione del reale e dell'immaginario, utilizzando liberamente tutti i sistemi di rappresentazione fotografica che avrebbero consentito una più ampia esperienza rispetto ai tradizionali « generi » della fotografia.
Infine, si è cercato di ripercorrere gli itinerari di ricerca della fotografia dell'area artistica, individuando in essa più che in altre situazioni gli archetipi dei nuovi modelli visuali prodotti dai fotografi.

Il corso condotto da Lello Mazzacane è stato incentrato sui temi del rapporto tra fotografia e ricerca antropologica.
Esso si è svolto sviluppando parallelamente la problematica sul metodo e alcune tematiche disciplinari. Dalla specificità del linguaggio fotografico, con le sue implicazioni formali, si è passati pertanto ai criteri e ai metodi della ricerca etnografica sia nelle sue formulazioni storiche che nelle più recenti acquisizioni della « Visual anthropology » e dei relativi limiti concettuali ed euristici.
Modalità delle tecniche di ricerca, in particolare dell'osservazione partecipante e dell'analisi situazionale, dentro e fuori le formulazioni della scuola di Manchester, hanno costituito i riferimenti obbligati in ambito antropologico. Oltre che in sede teorica il corso si è avvalso di una esperienza di campo in due direzioni precise: da un lato il reperimento e l'organizzazione di vecchio materiale fotografico ritrovato sul territorio; dall'altro la produzione di alcune specifiche ricerche fotografiche sulla realtà contemporanea.
Le vecchie foto a stampa o su lastre di vetro reperite presso archivi privati o raccolte familiari, fanno riferimento a tutta una serie di temi della vita familiare e sociale (nascite, matrimoni, feste, cerimonie pubbliche, lavoro, emigrazione ecc.).
Attraverso il loro spoglio e le successive fasi di rubricazione, riordinamento e interpretazione, è stato possibile non solo pervenire al primo nucleo di un Archivio storico della fotografia lucana, ma anche tentare un profilo fotografico sull'identità lucana di tipo storico-antropologico.
Nell'ambito delle ricognizioni fotografiche effettuate su diversi temi di ricerca si è pervenuti a:
1. un'analisi tipologica della casa contadina in alcune aree e alla relativa comparazione funzionale;
2. una ricognizione delle modalità del lavoro artigiano in alcuni centri locali;
3. una « lettura » della cultura tradizionale attraverso l'analisi strutturale di alcune tipologie festive.

Per la scelta dei tagli e dei temi trattati, risulta evidente un approccio partecipato alla conoscenza della propria realtà territoriale, espresso consapevolmente dai gruppi nel loro rapportarsi alla fotografia.
È emersa inoltre, durante i corsi, l'esigenza di un « nuovo sguardo ». Il fotografo si è rivolto al mondo esterno

con metodo, ma pure ha inteso guardare in se stesso nel desiderio di ricomporre la propria memoria storica e di leggere e fabbricare immagini dentro una cultura iconografica estesa oltre confini regionalistici e locali.
A conclusione e completamento dell'attività formativa e per una « immagine » organica di comunicazione e informazione pubblica dei due corsi, si è realizzato questo libro. Articolato in due parti che riproducono le esperienze formative maturate da Cresci e Mazzacane, il volume è utile soprattutto per una lettura e consultazione dei materiali raccolti e delle rispettive metodologie.
La mole e la qualità dei materiali prodotti e delle testimonianze raccolte ha reso indispensabile la loro presentazione in modo articolato, secondo cioè la specificità dei criteri di elaborazione e di organizzazione degli stessi. Oltre al libro, pertanto, sono state adottate altre modalità illustrative dei lavori prodotti: una mostra che offre una esposizione più ampia delle tematiche svolte; una serie di audiovisivi, che copre la gamma dei tagli interpretativi adottati nelle singole ricerche e riportata nello standard video per consentirne la massima divulgazione, nonché la disponibilità per una utenza di tipo didattico. Un sistema audiovisuale specifico infine (la computer vision) è in allestimento presso il Centro Documentazione Regionale per le esigenze di consultazione del materiale raccolto secondo differenti modalità di domanda (tipologia, luoghi, autori o altro).

Mario Cresci - Lello Mazzacane

Dicembre 1983

La realizzazione dei due corsi e del libro si è resa possibile grazie alla partecipazione assidua e motivata di quanti, persone e gruppi, hanno ricercato e reperito le vecchie foto, e prodotto quelle attuali; nonché grazie alla disponibilità del Dipartimento Formazione Professionale, Istruzione, Beni culturali della Regione Basilicata e alla intelligenza e duttilità del suo staff organizzativo, nelle persone di Rocco Colangelo, Dino Sprovera e Giusi Vitacca.
I corsi formativi sono stati tenuti da Alberto Baldi, Antonella Boccia, Mario Cresci, Lello Mazzacane e Stefania Sapora, con la collaborazione di Piero Errico e Roberto Paolicelli.
La responsabilità scientifica e metodologica dei corsi come del libro attiene per la prima parte a Mario Cresci, e per la seconda a Lello Mazzacane.

Dal bianco al nero

Questa breve Introduzione andrebbe scritta da più persone, in particolar modo dai giovani che hanno partecipato al corso di fotografia e ai quali va il merito di aver realizzato dei materiali di notevole interesse.
Le esperienze iniziali sono state dirette alla fotografia cosiddetta « off camera », per consentire il primo contatto ai processi foto-chimici della formazione dell'immagine da parte di molti giovani che per la prima volta si accostavano alla sperimentazione fotografica. Successivamente, dopo una serie di interventi sui « fotogrammi », peraltro intesi al di fuori dal concetto « artistico » del mezzo fotografico, ma piuttosto come momenti di elaborazioni e verifiche della prassi operativa, si è passati successivamente all'uso della macchina fotografica.
Sin dall'inizio del corso una particolare attenzione è stata rivolta alla storia della fotografia, dall'epoca della sua scoperta a oggi; e della stessa sono state privilegiate alcune fasi utili ai temi elaborati e soprattutto finalizzate a una migliore conoscenza delle possibilità linguistiche del mezzo fotografico attraverso i suoi percorsi nel « sistema dell'immagine »[1], permettendo così di tracciare a grandi linee le varie correlazioni storiche fra il linguaggio della sperimentazione fotografica e le avanguardie artistiche dalla fine dell'Ottocento a oggi.

Mi è sembrato interessante avvicinare e comparare alcune delle esperienze storiche più significative, per esempio i « disegni fotogenici » di Fox Talbot con i « fotogrammi » di Moholy-Nagy e i « raiogrammi » di Man Ray, per arrivare a quelli di Luigi Veronesi e alla sperimentazione non figurale di Nino Migliori. Come pure d'indubbio interesse è risultata l'analisi anche schematica delle opere di Duchamp e della poetica del « ready-made », che costituì un referente importante del dadaismo americano ed europeo nel quale s'incontrarono fotografi e pittori come: Stieglitz, Picabia, Straud e Man Ray.
Fra i temi iniziali del corso, quello della « sequenza fotografica », ad esempio, ci ha permesso di analizzare le « cronofotografie » sperimentali dell'americano Eadweard Muybridge con quelle « stroboscopiche » del fran-

cese Jules-Etienne Marey e dell'altro americano Thomas Eakins. Con queste esperienze di fenomenologia visiva (1880-1890), la ricerca scientifica sul « movimento fotografico » stava anticipando quella cinetica del cinematografo: « la fotografia aveva stimolato ad un'altra conquista della tecnica di rappresentazione della realtà, il ' cinematografo ', che verrà realizzato negli ultimi anni dell'Ottocento soprattutto per merito di Edison e dei fratelli Lumière » [2].
Ma quali sono le implicazioni linguistiche derivate dalle invenzioni degli strumenti fotografici di fine secolo?
Con la tecnologia nascono le modalità di rappresentazione del reale, e ci è apparso interessante allora valutare il senso dell'« immagine-sequenza » nei termini indicati a questo proposito da Arturo Carlo Quintavalle a proposito della fotografia americana, « L'aspetto più significativo, forse, a livello linguistico, è che l'immagine in questi fotografi appare sempre più distaccarsi dalla linea della rappresentazione asintattica, dalla cultura dell'immagine singola; l'insieme diventa un momento di una sequenza, la durata delle fotografie si allunga, giunge a una continuità totalmente cinematografica, a un tempo assolutamente diverso da quello della istantanea. Sono immagini che stanno al posto di sequenze » [3]. Rimanendo nel tema, tra gli esempi più recenti presi in esame, quello di Pierre Cordier che dedica proprio a Muybridge, nel 1972, una complessa sequenza di fotogrammi colorati secondo un procedimento fotochimico di sua invenzione. Un caso opposto, e in tutt'altra scrittura fotografica, è quello di Douane Michals, che realizza delle sequenze con indicazioni scritte, collegate fra loro da un filo narrativo di derivazione quasi magrittiana; mentre ancora in un'altra situazione si leggono le « foto-sintassi » del tedesco Neususs e i « paesaggi costruiti » di Ger Dekkers; non ultimo fra gli autori più interessanti degli anni Sessanta, l'olandese Dibbets, che opera nel versante della fotografia concettuale.
Dal « tempo-sequenza » delle ricerche scientifiche dei pionieri della fotografia e delle generazioni successive, si è giunti così alla riflessione critica di un altro « tempo », che è quello « interno » del soggetto fotografante [4].

Uno degli argomenti più seguìti da parte dei giovani è stato quello della luce intesa come « mezzo di espressione plastica » secondo Moholy-Nagy [5], e in termini di « scrittura della luce » secondo i semiologi.
La « scrittura » delle fotografie nasce con la sua invenzione. Il 31 gennaio del 1839 William Henry Fox Talbot lesse alla Royal Society uno scritto dal titolo *Some Accounts of the Art of Photogenic Drawing* (Note sull'arte del disegno fotogenico), sul procedimento in base al quale « gli oggetti possono essere disegnati nelle loro forme senza l'aiuto della matita » [6].
Andando a ritroso nel tempo, prima ancora della scoperta della fotografia, e dopo aver visto i sistemi usati dai pittori per ritrarre le linee prospettiche dello spazio sulla superficie del foglio o della tela, si è citato il caso singolare del romanzo fantascientifico *Giphantie*, dello scrittore Tiphaigne de la Roche, che nel 1760 evoca un sogno nel quale viene descritta la possibilità di fissare le immagini riflesse in uno specchio e di realizzare grandi tele senza l'ausilio del pennello dell'artista.
Il fascino dell'osservazione dei raggi luminosi che penetrano nella fessura di una parete riportando su quella opposta l'immagine reale capovolta, continua e si perfeziona nel tempo attraverso il sistema della *camera obscura*, e subito dopo si completa con la progressiva strumentazione ottica e meccanica determinando la definitiva tecnologia delle moderne macchine fotografiche. Da parte nostra, era utile comprendere non tanto le nozioni e i fatti storici della fotografia, ma i significati intrinseci dei meccanismi tecnologici e culturali che da sempre hanno interagito con i sistemi della visione, nei termini specifici del *medium* fotografico.
Si è indicata, inoltre, la duttilità del *medium*, dalla sua originaria funzione realistica ottocentesca a quella attuale di una vera e propria « iconologia delle immagini » che conduce oggi gli studiosi a occuparsi con maggiore attenzione delle « scritture fotografiche ». « La fotografia — scrive Pierre Francastel — è sempre un segno in quanto, anche in assenza di ogni determinazione conscia o inconscia del soggetto, la macchina fotografica opera col proprio inconscio tecnologico una strutturazione dell'immagine secondo una serie di concetti che sono caratteristici dell'uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria, ecc. » [7].

La complessità dei problemi che suscita l'analisi del segno fotografico, non può certo risolversi in un corso propedeutico di fotografia, tuttavia abbiamo cercato egualmente di capire — come già detto — alcuni nodi essenziali della storia del linguaggio fotografico attraverso dei modelli operativi comparati fra loro. L'affermazione di Francastel, per esempio, non coincide con quella di Quintavalle, che amplia la dimensione esclusivamente « segnica » derivata dall'uso e dal condizionamento del punto

prospettico unicentrico dell'ottica fotografica, in un'altra di un « sistema d'immagine » già citato, analogo a quello degli altri linguaggi figurativi [8].
Da parte mia, ho voluto indicare un'esperienza personale che mi sembrava opportuna rispetto ai temi trattati e a quelli che si stavano sviluppando nel corso.
Nel 1963, partendo da un saggio di Pignatti sui disegni del Canaletto (gli *scaraboti*), avviai una ricerca singolare per il corso di fotografia tenuto da Italo Zannier al Corso di Industrial Design di Venezia. Attraverso lo studio degli *scaraboti* del pittore veneto avevo ritrovato gli stessi punti di vista adottati dal Canaletto durante i suoi spostamenti in barca sulla laguna. Usando una camera ottica con un obiettivo e uno specchio interno inclinato a 45°, egli disegnava la traccia prospettica dell'architettura veneziana, ponendo volta per volta dei fogli di carta bianca sul vetro piano che rifletteva le immagini dallo specchio inclinato e sul quale egli disegnava. I disegni a matita servivano come riferimento della « giusta prospettiva » da riportare in altre dimensioni sulle tele da dipingere in studio. Ebbene, le fotografie che avevo realizzato (con una vecchia Rolley) dagli stessi punti e negli stessi luoghi (l'Accademia, il Canal Grande, piazza S. Marco, la Giudecca ecc.) si potevano far combaciare e sovrapporre alle riproduzioni dei suoi disegni; in alcuni casi riuscii ad assemblare in un'unica tavola la parte disegnata con quella da me fotografata. Avevo ripercorso gli stessi luoghi scelti dal pittore veneto seguendo una memoria che avevo consciamente voluto rivisitare a distanza di tempo.

Sin dall'inizio del corso ho preferito non seguire i lineamenti storici della fotografia per consentire una maggiore elasticità comparativa dei modelli ai quali accennavo prima.
Ho escluso inoltre di enfatizzare i « padri » e i « figli » delle aree di ricerca, se non tracciando a grandi linee quei movimenti culturali della fotografia che hanno influito e si sono correlati con le arti figurative contemporanee. Si è preferito vedere e discutere i rapporti immagine-segno che i modelli d'esperienza hanno provocato nella fotografia e soprattutto della difficoltà di leggerli oggi, al di fuori dal loro tempo e dalla società entro la quale si sono costruiti. Dall'altro lato, è stato detto che le immagini vanno lette con lo sguardo della nostra cultura per produrre nuovi rapporti; infatti già Moholy-Nagy scriveva nel 1922: « Sotto questo aspetto — dopo cento anni di fotografia e due decenni di cinema — siamo enormemente più ricchi. Possiamo dire che vediamo il mondo con gli occhi interamente diversi.
Tuttavia, il risultato complessivo è, a tutt'oggi, poco più di una enciclopedia visiva. Non è sufficiente. Noi vogliamo produrre sistematicamente, essendo importante per la vita creare rapporti nuovi » [9].
Ma la nostra cultura visiva ha bisogno di tempi di apprendimento e di formazioni metodologiche, soprattutto riferite a strutture didattiche e scuole-laboratorio oggi quasi inesistenti nel nostro paese. E per creare « rapporti nuovi » non sono sufficienti le produzioni e le ricerche di pochi autori isolati, in assenza di istituzioni regionali o statali che dovrebbero funzionare come Centri di documentazione e ricerca fotografica — salvo il CSAC (Centro studi e archivio della comunicazione) presso l'università di Parma.
Dopo le esperienze del Fotogram di Milano, avviate da Ando Gilardi, e lo splendido lavoro nelle scuole elementari condotto da Giuseppe Rescigno a Salerno [10], ho trovato di grande interesse le ricerche « off-camera » di un corso di fotografia diretto da Nino Migliori con un gruppo di studio del CSAC di Parma. Nell'Introduzione al volume che ne registra i risultati, a proposito della scelta di una sperimentazione « off-camera » si legge: « ...Con ciò non vogliamo sostenere che ' liberato ' il gesto, ritrovata la ' creatività ', tutti ci siamo scoperti artisti, anzi si tratta di uscire da questa *impasse* per sottolineare come sia possibile impossessarsi (almeno tentare d'impossessarsi) di un codice nuovo, di un linguaggio che per il più delle volte è oggetto di riflessione solo per la foto d'autore o in luoghi deputati come le mostre » [11].

Ebbene, le stesse intenzioni hanno animato il lavoro con i giovani del corso di fotografia. Per questo, parlando di scuola e dell'utilità di svolgere dei programmi di formazione che consentano prospettive di lavoro professionale, soprattutto necessarie nel Mezzogiorno, ci siamo soffermati sulla figura di Moholy-Nagy e sui rapporti che ebbe con il Bauhaus tedesco, la scuola di design moderno fondata da Walter Gropius a Weimar nel 1919, che rappresentò sino al 1928 in Europa l'unico e il primo esempio di scuola-laboratorio per « costruttori di oggetti d'uso comune ».
« Moholy-Nagy fu uno degli iniziatori della fotografia senza macchina fotografica e fu tra i primi a riconoscere le possibilità figurative e pubblicitarie di una combinazione di elementi fotografici veristi e di elementi astratti

disegnati. A partire dal periodo di Weimar si occupò senza interruzione di esperimenti fotografici e cinematografici, e dagli esperimenti compiuti, specialmente a Dessau da lui e da Lucia Moholy, che era allora sua moglie, si sviluppò a opera di altri la tecnica della visione e della rappresentazione fotografica nota più tardi come ' fotografia soggettiva ' » [12].
La ricerca fotografica al Bauhaus escluse la funzione del fotografo che documenta, del fotografo reporter, per costituire invece le più ampie interrelazioni linguistiche con la grafica, il visual design, le tecniche di stampa, ma soprattutto in previsione di una sperimentazione e di una teorizzazione « che saranno ancora, e sempre, circoscritte nell'ambito delle arti della visione, dell'iconicità, proprio a causa del sempre più accentuarsi nella società contemporanea di una civiltà dell'immagine, che determina il comportamento e le scelte individuali; iconicità quindi che va studiata in tutte le sue forme e applicazioni, per una corretta integrazione nella vita sociale » [13].
In definitiva, il riferimento al Bauhaus e a Moholy-Nagy è servito per sottolineare una certa linea metodologica del corso di fotografia e della voluta esclusione degli altri « generi » fotografici, individuando, nel lavoro di gruppo e nella prospettiva di un graduale apprendimento del lavoro e dell'esperienza, le principali basi per una nuova cultura dell'immagine perlomeno in Italia.

Nella seconda parte del corso, si è fatto riferimento principalmente agli studi di Arturo Carlo Quintavalle: dai primi saggi dedicati a Ugo Mulas nel 1973 e pubblicati nel catalogo della mostra allestita per questo fotografo a quelli successivi per Nino Migliori del 1977 [14] e, non ultimi, quelli dedicati a Luigi Ghirri per il catalogo della mostra monografica all'università di Parma. Non a caso Quintavalle pone a confronto questi due autori — importanti anche nel panorama della fotografia internazionale — con l'intenzione di fare il punto su due presenze artistiche che hanno diverse e profonde modalità linguistiche nella cultura dell'immagine contemporanea. « Migliori ritiene che esiste una tradizione differente, del resto già viva con Fox Talbot, per cui l'immagine nasce direttamente dal contatto della lastra col foglio (per Fox Talbot del foglio col foglio, come sappiamo), oppure dall'intervento dell'operatore direttamente sul negativo o sul foglio stesso di stampa. Dunque le varie tecniche di Migliori hanno tutte una storia che trova antecedenti a volte secolari all'interno dei codici fotografici, e, ripeto, non può costituirsi sulla base del raffronto improponibile con la pittura. Ogni genere, insomma, fa storia a sé e mutano di senso, rispetto ad altri generi, dei codici formalisticamente confrontabili » [15].
Mentre, presentando Ghirri, Quintavalle scrive: « Il panorama di Ghirri è sempre l'oggi e l'ambiguità dell'oggi dove i vecchi modelli del vero e del falso non hanno più senso perché nell'oggi non c'è più storia, l'oggi è fuori della storia, appiattisce la storia, anzi, sarebbe meglio dire, la distrugge [...]. L'indagine di Ghirri quindi è un'indagine sulle trasformazioni del senso, sull'uso che rovescia il senso, ed è Ghirri stesso, attraverso accostamenti a volte geniali, a volte crudeli nella loro acutezza, a togliere di mezzo il mito della fissità, della stabilità del senso sul quale si fondano tutte le estetiche dell'idealismo ».
In entrambi i casi, si è visto come due « scritture fotografiche » tra le tante possibili, per la loro limpidezza didattica costituiscano due tasselli di riferimento utili anche in un corso di fotografia. La limpidezza didattica riguarda anche il concetto che la fotografia è uno « strumento di formazione » [16] come uno dei termini insostituibili della propria sopravvivenza rispetto alla qualità e alla quantità d'informazioni degli altri *media*.

Concludendo, queste ed altre informazioni insieme al lavoro svolto di cui una parte è stata selezionata nelle pagine seguenti, dovrebbero costituire le prime basi per poter continuare l'esperienza appena iniziata. Al di là dei vuoti e delle carenze metodologiche facilmente riscontrabili, mi sembra che ci siano indicate delle concrete possibilità per un progetto che consenta ai gruppi di lavoro e ai giovani di poter apprendere e sperimentare dei nuovi modelli culturali che vedono l'esperienza estetica svilupparsi in esperienza attiva per nuove conoscenze.

Nelle pagine che seguono, alcuni dei principali temi trattati durante il corso di fotografia sono stati strutturati in sette blocchi di tavole fotografiche preceduti da brevi introduzioni. Per quanto la sequenza rispetti l'ordine di elaborazione tenuto nei tre mesi di corso, l'insieme delle immagini consente, a chi volesse utilizzare questa esperienza, di individuare dei vuoti metodologici certamente riscontrabili in un'analisi così ristretta della sperimentazione del linguaggio fotografico. Anche se i tempi di elaborazione fossero stati più lunghi, non era nelle nostre intenzioni completare o definire un programma che avesse un inizio e una fine.

Mario Cresci

Note

[1] Di Arturo Carlo Quintavalle, in *Ugo Mulas*, catalogo della mostra pubblicato nel 1973 a cura dell'Istituto di Storia dell'arte dell'università di Parma, v. *La fotografia nel sistema dell'immagine*, p. 107: « Se pensiamo a quello che la fotografia ha dato alla storia dell'immagine nell'ultima ottantina d'anni dobbiamo, quantomeno, isolare alcuni periodi. Quello iniziale, dei grandi inventori, quando il problema della cultura realista era dominante e quindi, in parallelo, l'esigenza di poetica (ripeto, di poetica) della resa del reale; uno ulteriore, di elaborazione, quando la foto si stacca da questo universo iniziale (non in senso di sviluppo, si intenda) per porsi in relazione col mondo impressionista, la rottura quindi del divisionismo e le sue correlazioni e rapporto con la fotografia (ricordo l'attenzione alla cinetica fotografica di Degas e, di rimbalzo, l'interesse per la cinetica e il movimento dei fotografi) [...]. Ma la fotografia come tutta la nostra cultura di immagine, si caratterizza anche per la sua capacità di conservare una lingua e di riproporcela, di assumerla dalla sua antecedente sistematica e infine di mostrarcela di nuovo, come fatto ancora vivo della nostra cultura ».

[2] V. Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Roma-Bari 1982.

[3] Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Feltrinelli, Milano 1983.

[4] Alla domanda di Quintavalle: « È chiarissimo. E quindi c'è un tempo anche assolutamente diverso delle fotografie, un tempo interno », Mulas risponde: « Io non voglio essere legato tutto il giorno e tutta la vita a questi pochi attimi eccezionali. Io voglio che ogni momento della mia vita possa essere un attimo eccezionale. E questa è una cosa che mi sembra molto chiara [...]. La verità è tutta la nostra vita, tutta la nostra giornata, minuto per minuto e ogni minuto può valere l'altro, e anzi deve valere l'altro, come non credo, ad esempio, come non ho mai creduto, che per fare la bella fotografia sia necessario andare in Cina, in India, in Russia, non so. Io ho sempre voluto credere che nella mia stanza avrei potuto fare qualsiasi ricerca fotografica di grande livello, ad esempio l'ultimo lavoro che ho fatto, delle « verifiche », è un lavoro che ho fatto in questa stanza, praticamente, oppure giù nello studio, senza muovermi, senza uscire dal portone quasi, o dal cortile ».

[5] Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, a cura di Gianni Rondolino, Martano Editore, Torino 1975, p. 91 « Anche se, ovviamente, la sensibilità alla luce di una superficie preparata chimicamente (vetro, metallo, carta ecc.) ha costituito l'elemento più importante del procedimento fotografico, cioè l'elemento che contiene in sé le leggi stesse della fotografia, la superficie sensibilizzata è sempre stata legata alla necessità di disporre di una *camera oscura* che veniva adeguata alle esigenze tradizionali della prospettiva. Tuttavia le vere possibilità di questa combinazione non sono mai state sufficientemente studiate ».

[6] W. H. Fox Talbot, *I grandi fotografi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1983.

[7] Da Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Ed. Punto e virgola, Modena 1979, che cita Pierre Francastel (*Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino 1957).

[8] « Quindi il sistema d'immagine della fotografia presenta la duttilità espressiva e la mobilità chè caratterizzano gli altri linguaggi, compresi quelli figurativi, senza peraltro essere vincolata al limite del prodotto unico ed irripetibile [...]. La fotografia poi dev'essere nello stesso tempo invenzione e critica, proprio perché se è solo invenzione risulta ideologicamente derivata dal modello idealistico e, se solo critica, risulta banalmente lucaciana. La fotografia è uno strumento di coscienza nella misura in cui fruisce di tutti i modelli culturali elaborati dalla società che le ha dato vita ed è del resto una invenzione tecnica che, come dicevo, ha negato da tempo proprio le sue storiche radici accademiche e realiste, testimoniate fra l'altro dalla forma stessa e dalla proiezione monoculare della sua camera oscura » (Arturo Carlo Quintavalle, cit. pp. 108-110).

[9] Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film* cit., p. 59.

[10] Giuseppe Rescigno, *Elementi di Fotografia*, Ed. Centro Servizi Culturali Eboli, Salerno 1982.

[11] *Off Camera*, Università di Parma, Quaderno n. 47 del Csac, Premessa di A. Migliori, Introduzione di G. Bernardoni, Annalita Fregni, M. Nella Truant, Parma 1980, p. 16.

[12] *Bauhaus*, a cura di Hans M. Wingler, Feltrinelli, Milano 1972, p. 280.

[13] Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film* cit., p. 26.

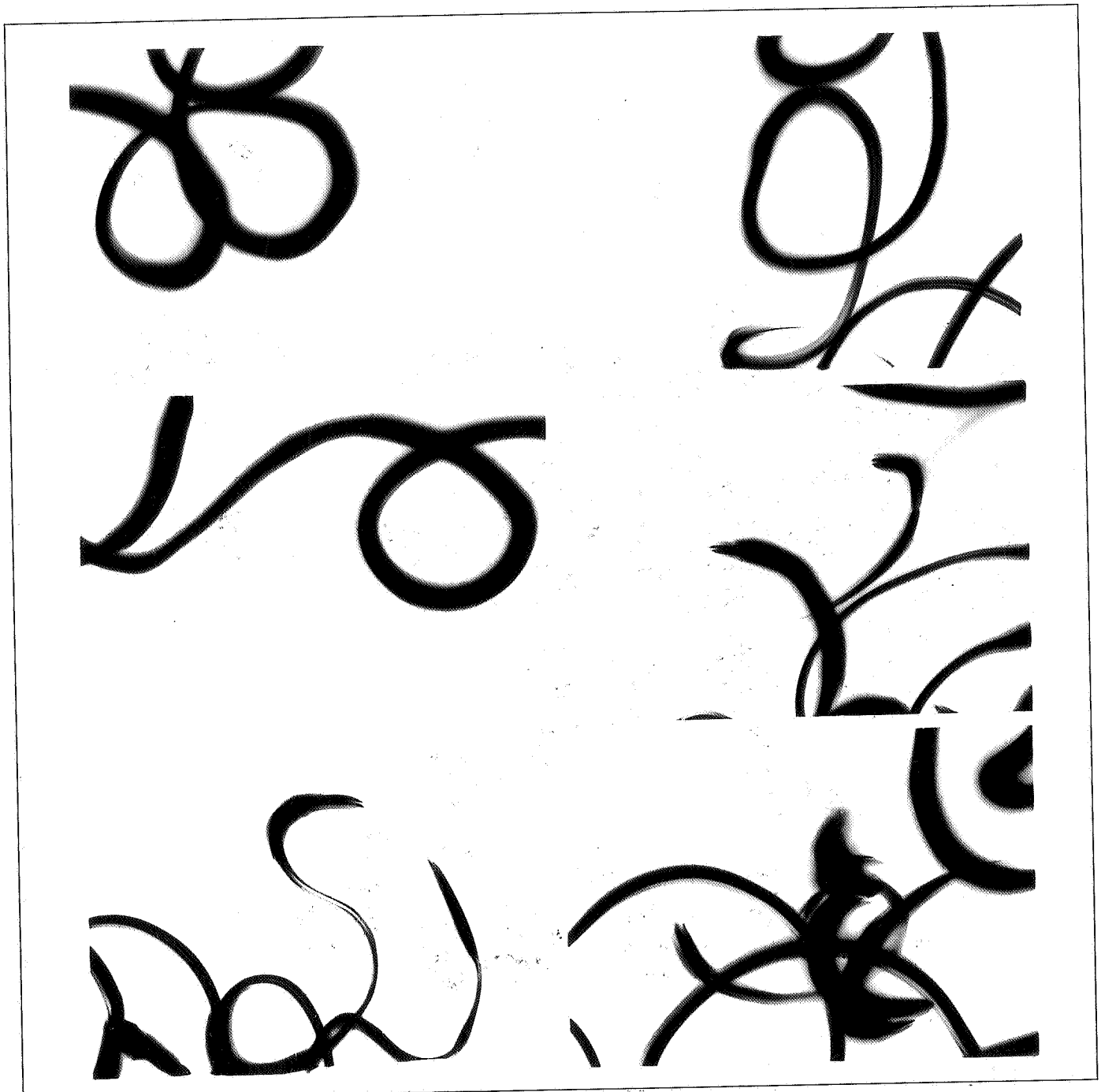
[14] *Antonio Migliori*, catalogo della mostra, Università di Parma, Quaderno n. 36 del Csac, Introduzione di A. C. Quintavalle, Parma 1977.

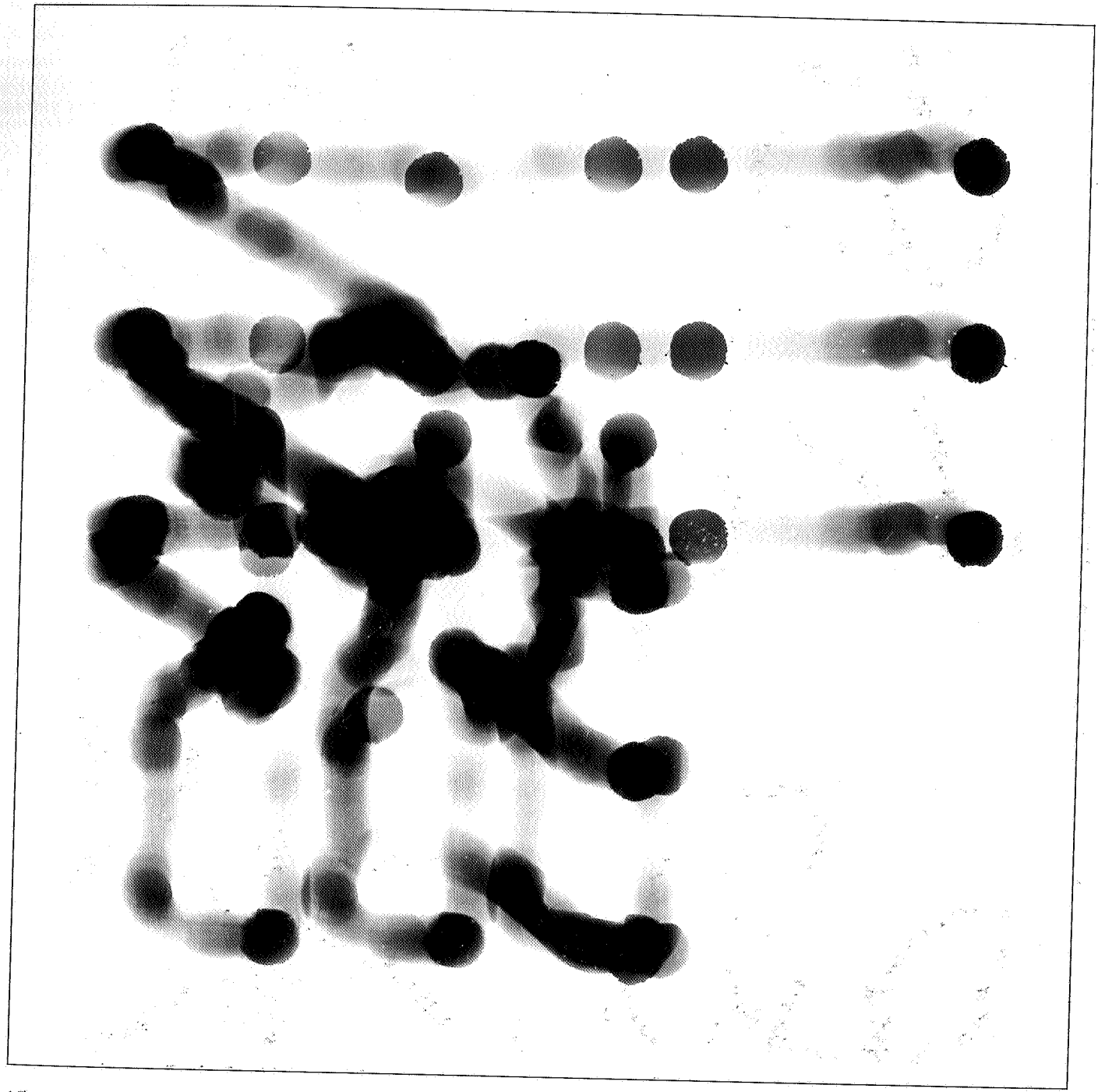
[15] *Luigi Ghirri*, catalogo della mostra, Università di Parma, Quaderno n. 44 del Csac, Premessa di A. C. Quintavalle, saggio introduttivo e schede di Massimo Mussini, testi di AA.VV., Parma 1979.

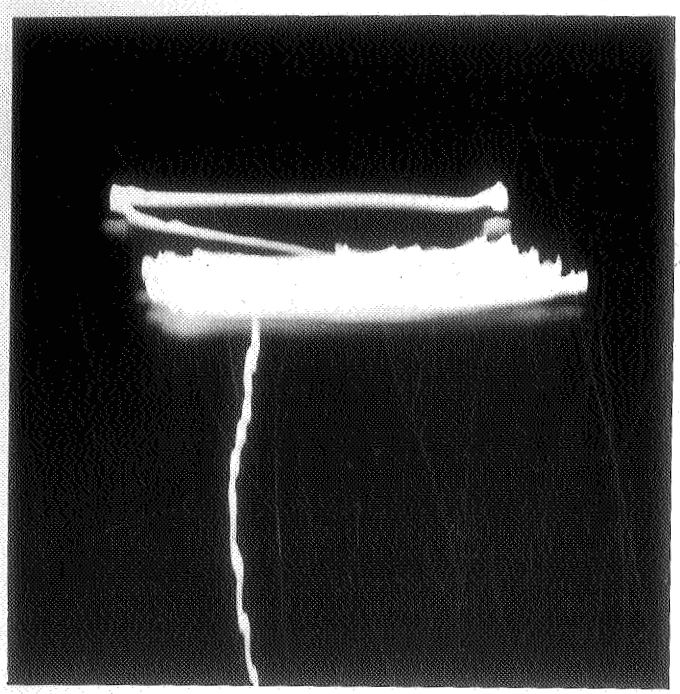
[16] Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico* cit.

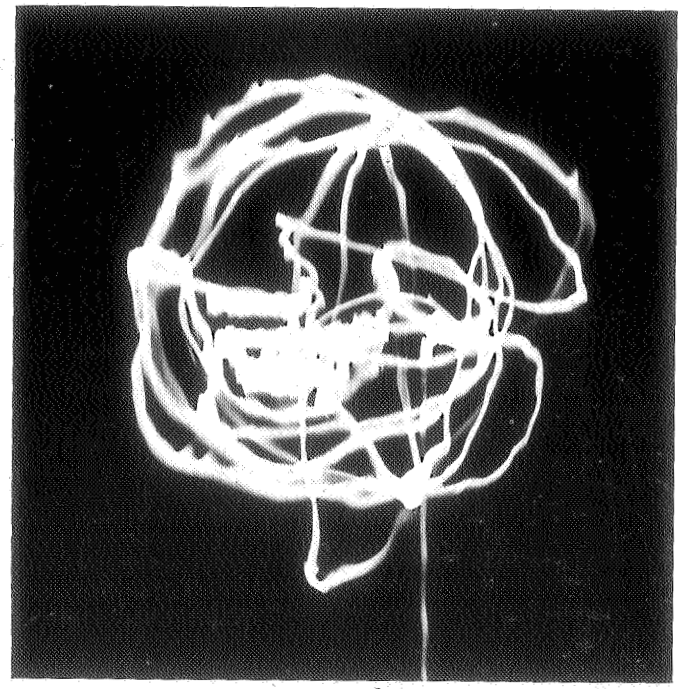
La scrittura della luce

La fotografia, intesa come « linguaggio », ha come assunto principale quello di possedere una sua « scrittura », i cui « segni » sono visualizzati con l'uso o senza l'uso dell'apparecchio fotografico.
La luce (molto schematicamente) è l'elemento fisico che determina i campi della percezione del reale e, di conseguenza, tutte le modalità teoriche e operative che stanno alla base della fabbricazione delle immagini fotografiche.
Quindi, qualsiasi tematica di ricerca e qualsiasi « genere » rappresentato in immagine, è il portato della « scrittura della luce » sui supporti foto-sensibili.
Il corso si è aperto con la sperimentazione « off-camera », cioè la realizzazione di immagini senza l'uso dell'apparecchio fotografico: si è voluto così verificare il processo foto-chimico di base della formazione dell'immagine al di fuori dall'inibizione del mezzo fotografico, ma soprattutto si è voluto stabilire il primo rapporto diretto dei gesti e della manualità dei giovani con i materiali e gli oggetti usati nelle prove di laboratorio e con tutte le implicazioni di lettura dei segni ottenuti, nonché della loro corrispondenza alle varie tecniche adottate. Inoltre, in questo contesto abbiamo discusso la parte iconografica dei riferimenti storici, a partire dalle origini dell'invenzione della fotografia con i « disegni fotogenici » di Fox Talbot, per arrivare ai « fotogrammi » di Moholy-Nagy e ai « raiogrammi » di Man Ray e, in ordine di tempo, a quelli di Luigi Veronesi e Nino Migliori.
In questa parte, sono presenti anche delle sperimentazioni ottenute con tecniche e motivazioni diverse da quelle « off-camera »: foto-collages, sequenze di monotipi, fotografie da negativo nelle riprese di movimenti manuali con fonti luminose, ecc.; ma tutte orientate all'analisi dei « segni » e alle teoricamente infinite possibilità linguistiche del medium fotografico.









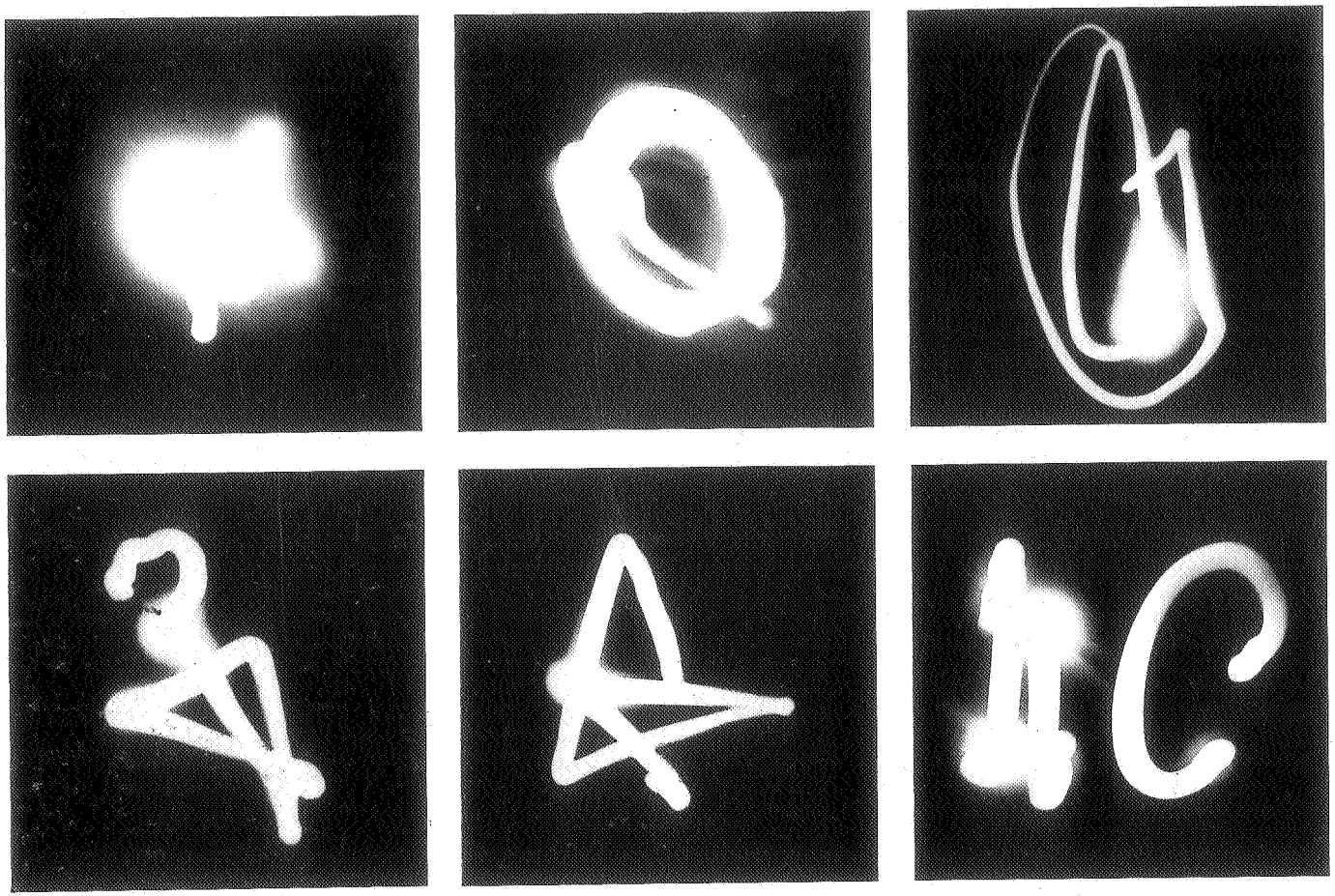
Nelle 2 pp. prec.:

Lucigramma 1 - La luce di una fonte luminosa lascia sulla carta fotografica la traccia del movimento della mano.

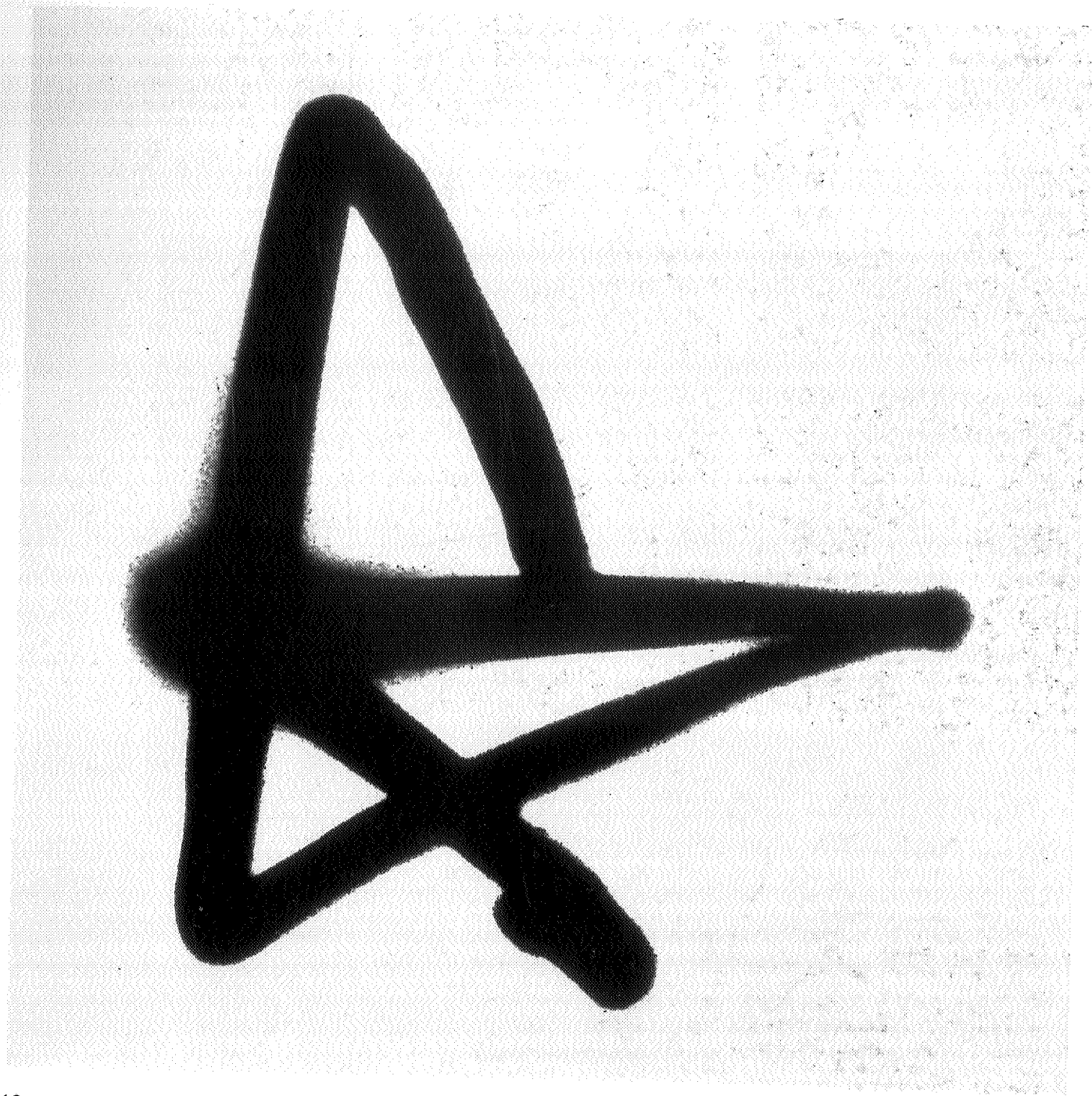
Lucigramma 2 - Segno ottenuto muovendo un cartone forato tra la fonte luminosa dell'ingranditore e la carta fotografica.

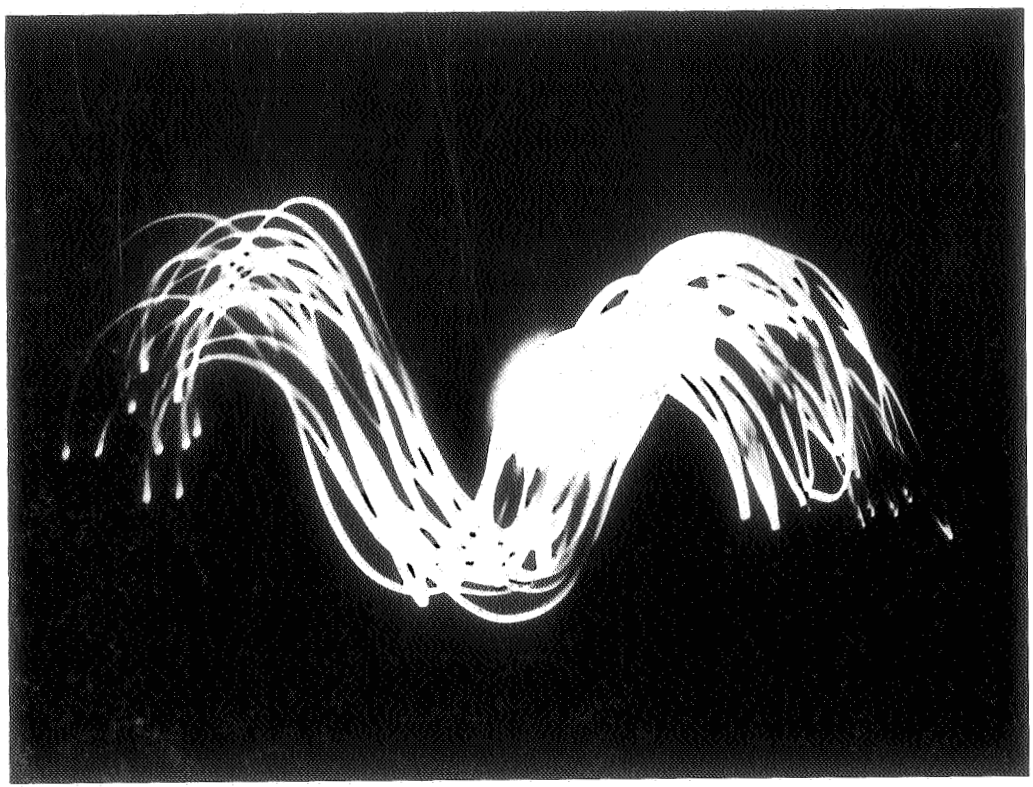
Fotografia 3 (*p. a fronte*) - Segno ottenuto da una fonte luminosa in movimento.

Fotografie 4-5 (*sopra*) - Segni ottenuti da due movimenti.

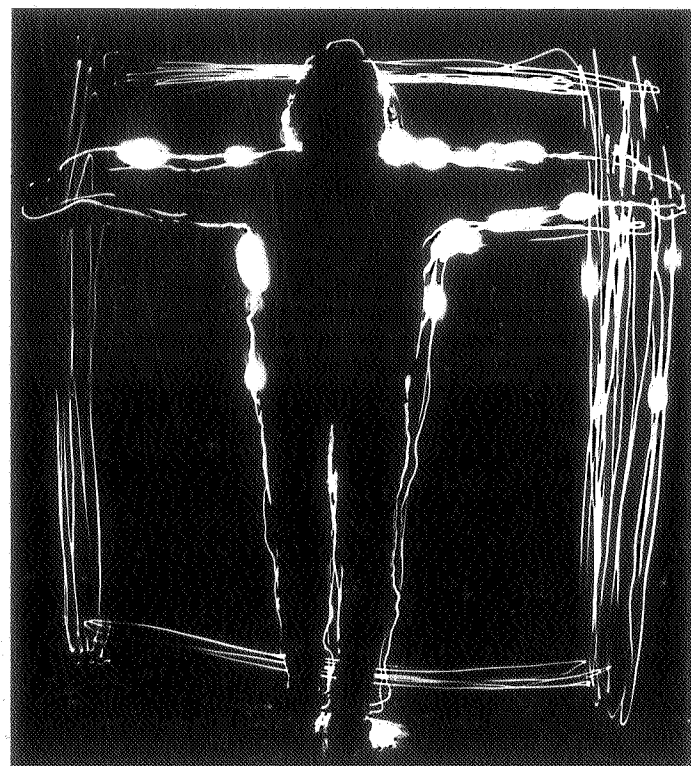


Fotografie 6 *a-f* - Segni ottenuti dal movimento manuale di una fonte luminosa.
Le immagini sono state realizzate dagli scolari di una scuola elementare.
Fotografia 7 (*p. a fronte*) - Ingrandimento di uno dei segni ottenuto da un negativo ad alto contrasto.



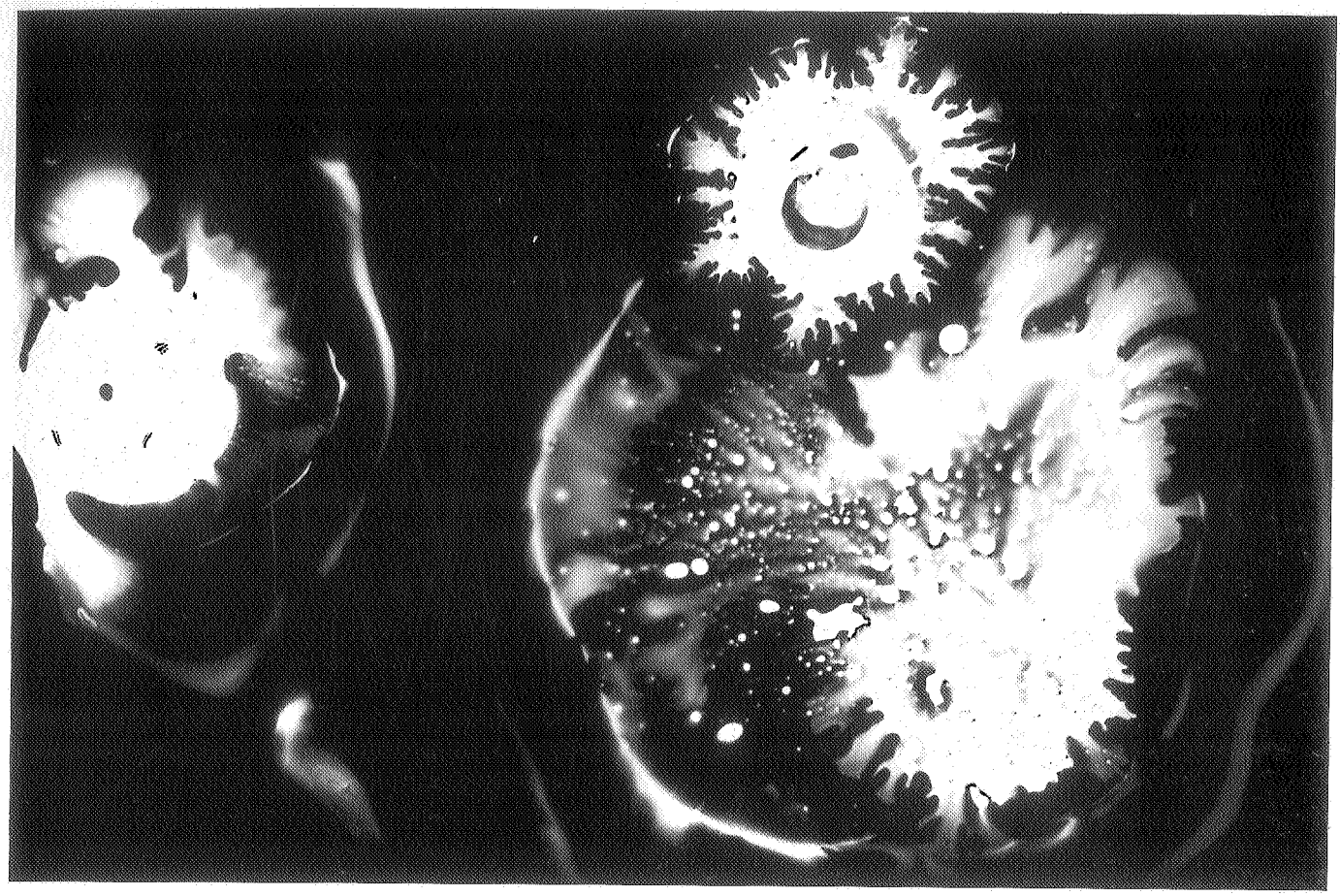


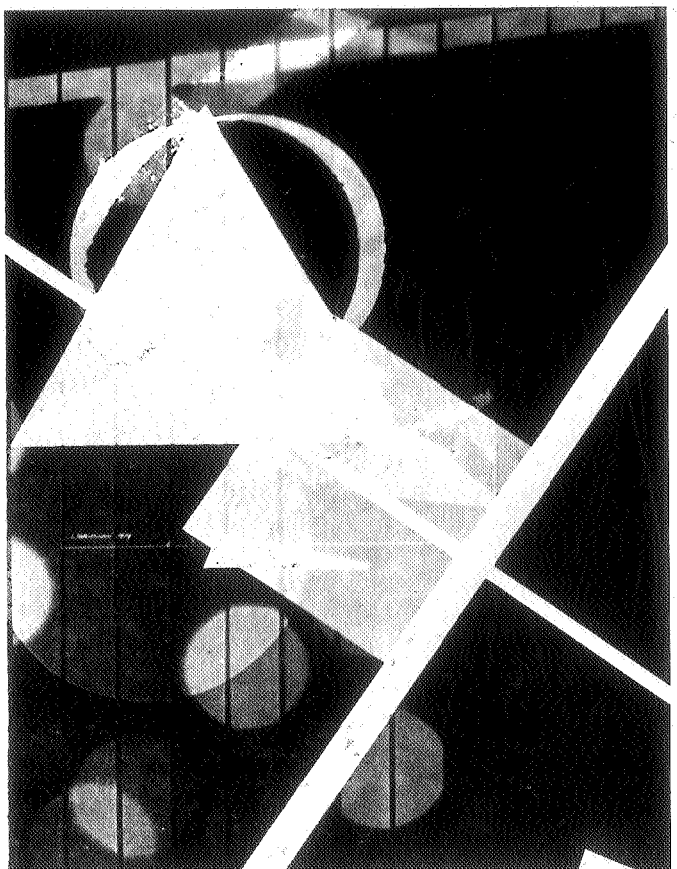
Fotografia 8 - Disegnare nello spazio
può diventare un gesto liberatorio con il quale si possono costruire dei segni figurali.

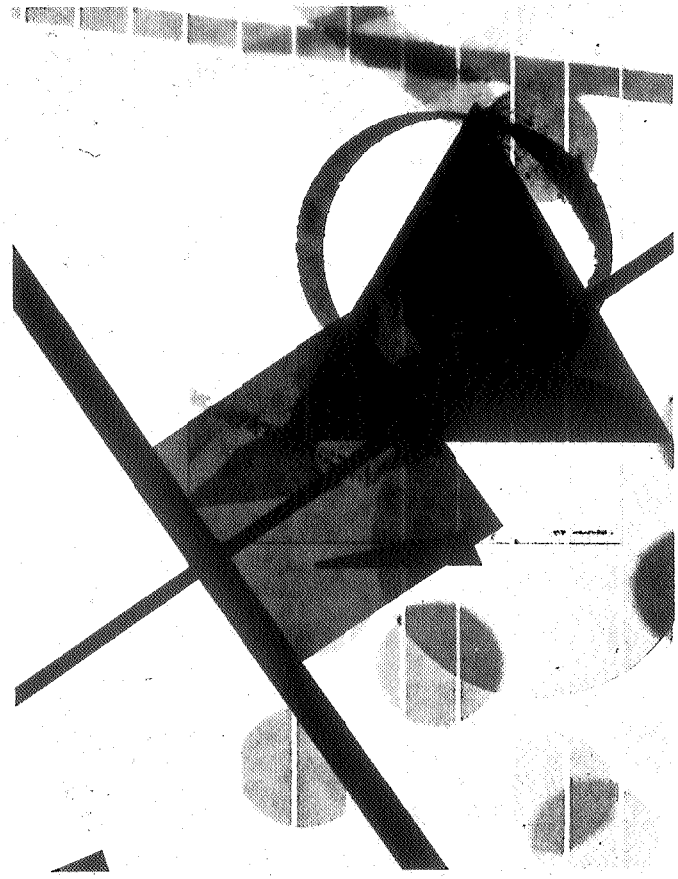


Fotografia 9 - Disegno luminoso ottenuto dalla sagoma di una figura umana

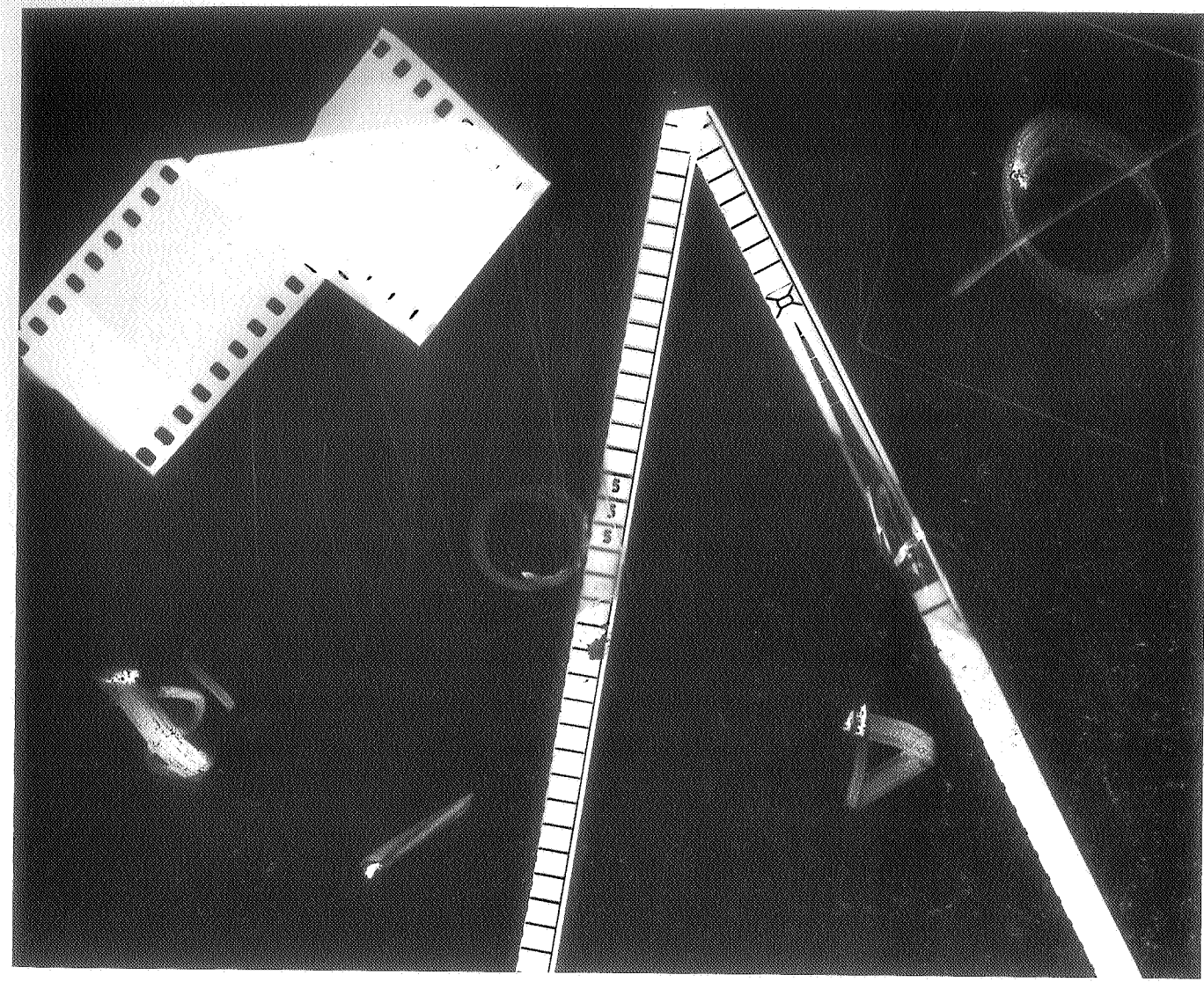
Fotogrammi 10-12 (*nelle 2 pp.*) - Le tre immagini sono ottenute da alcune gocce d'inchiostro su un vetrino bagnato.
Il vetrino è stato messo nel portanegativi dell'ingranditore e proiettato sulla carta fotografica.
Il forte ingrandimento ha trasformato il dato di partenza in un'immagine totalmente diversa da quella del materiale usato.

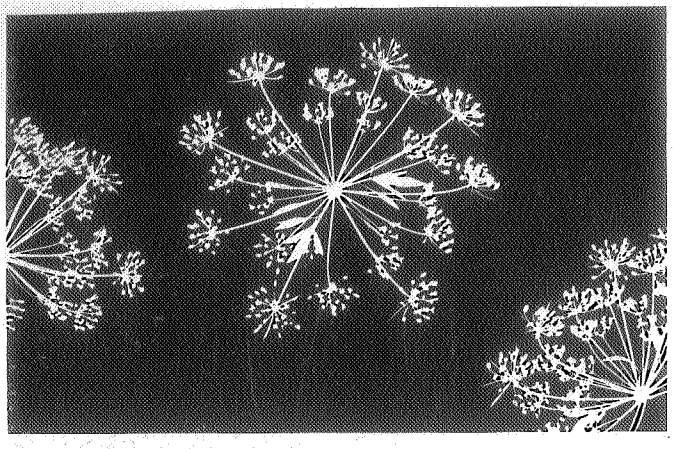

غ

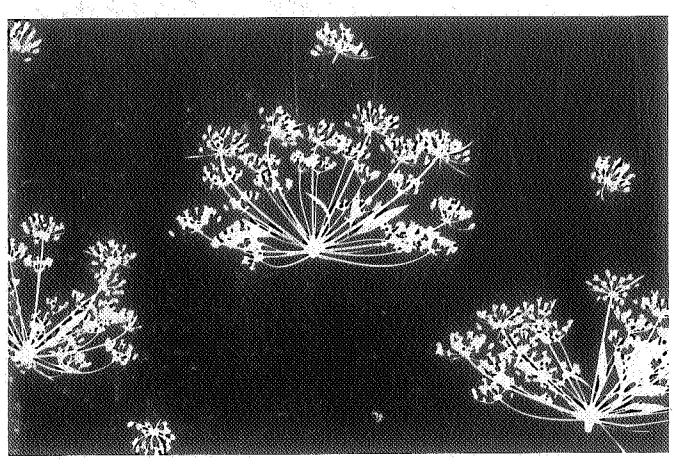


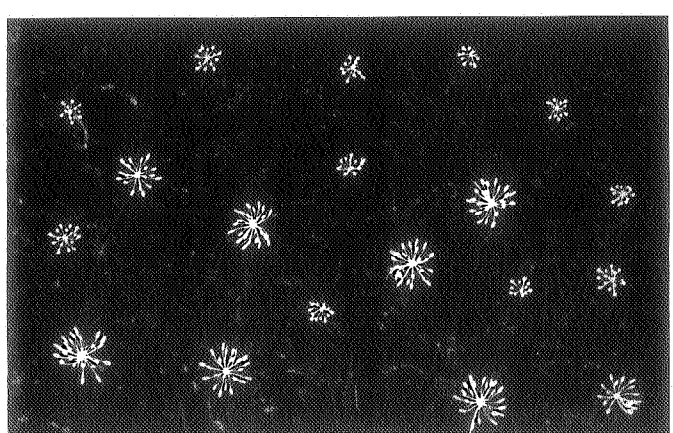


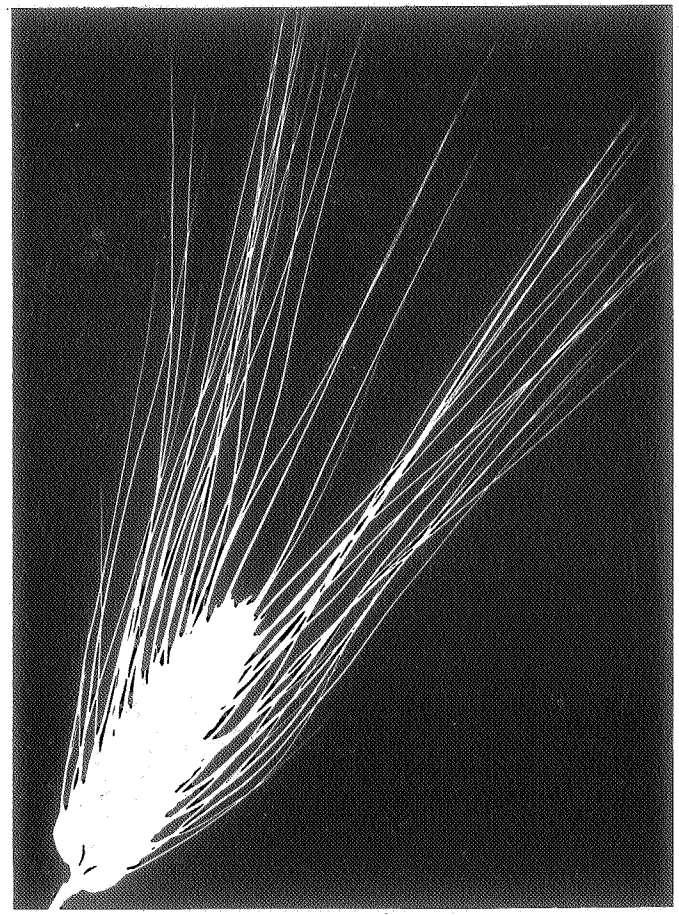
Fotogrammi 13-15 (*nelle 2 pp.*) - Gli oggetti posizionati direttamente o sollevati dalla superficie del foglio di carta fotografica, vengono illuminati dalla luce.
La posizione degli oggetti e l'intensità luminosa determina la proiezione delle forme sul foglio.



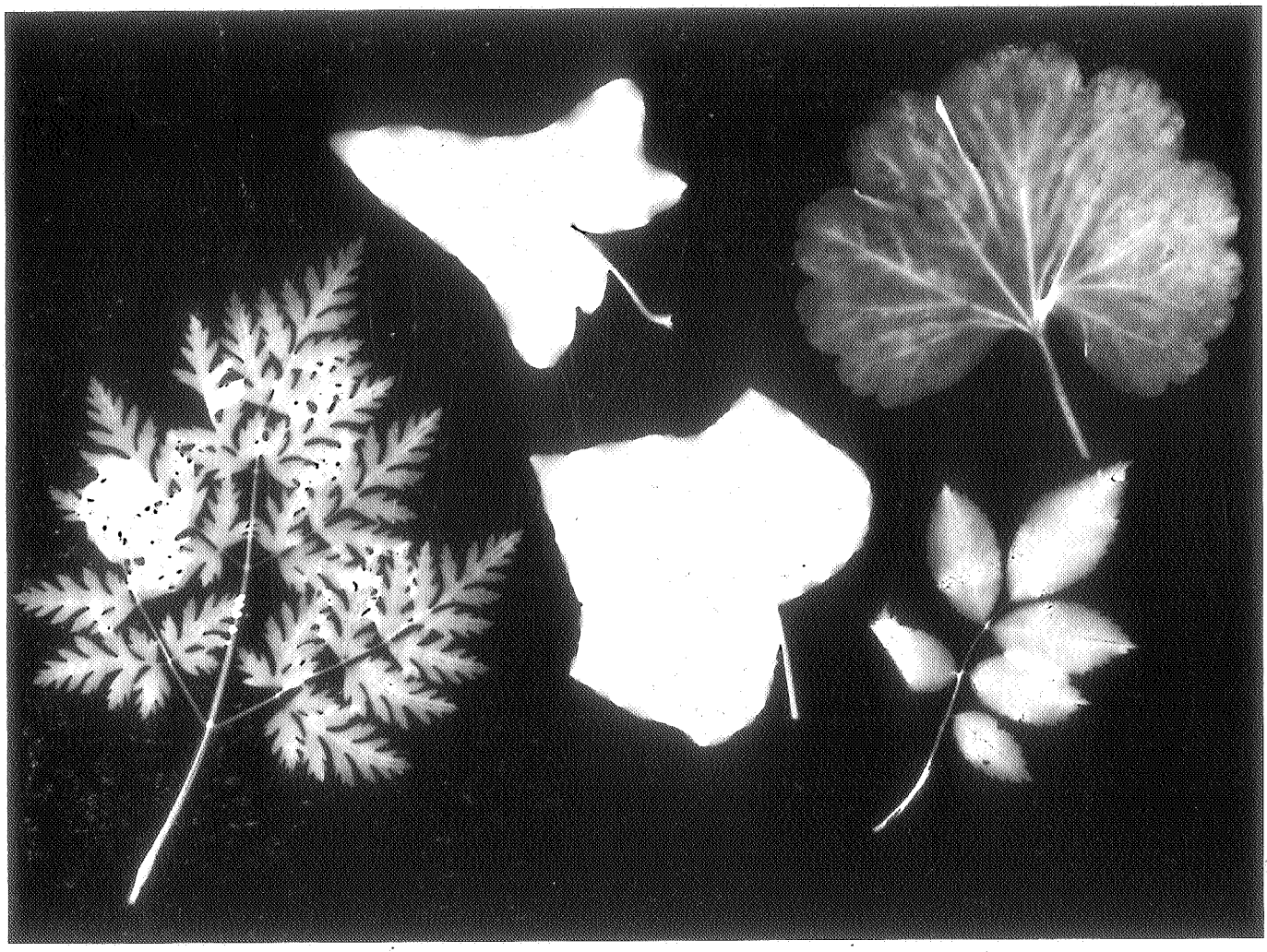




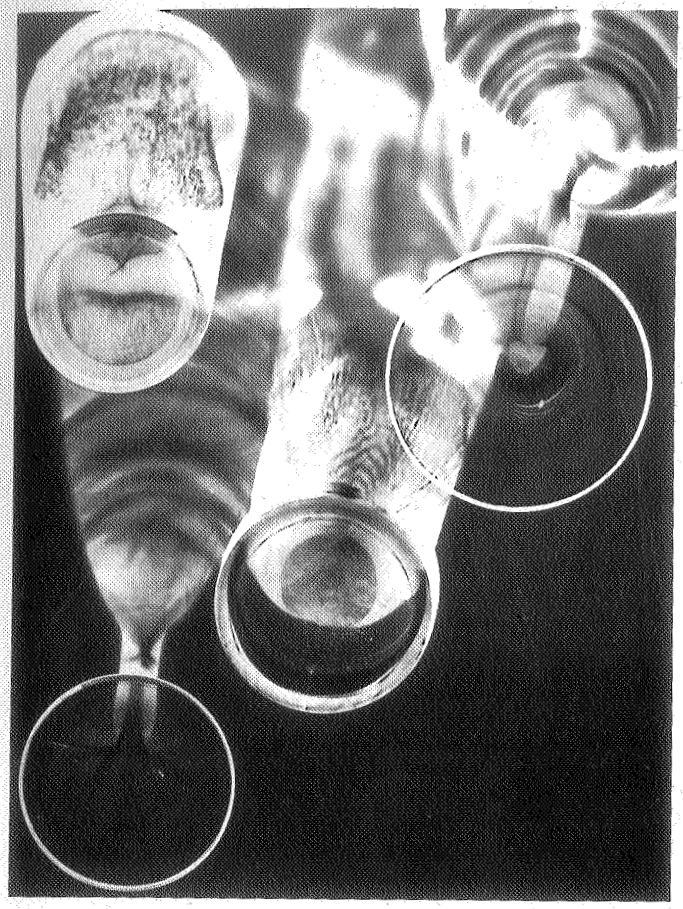


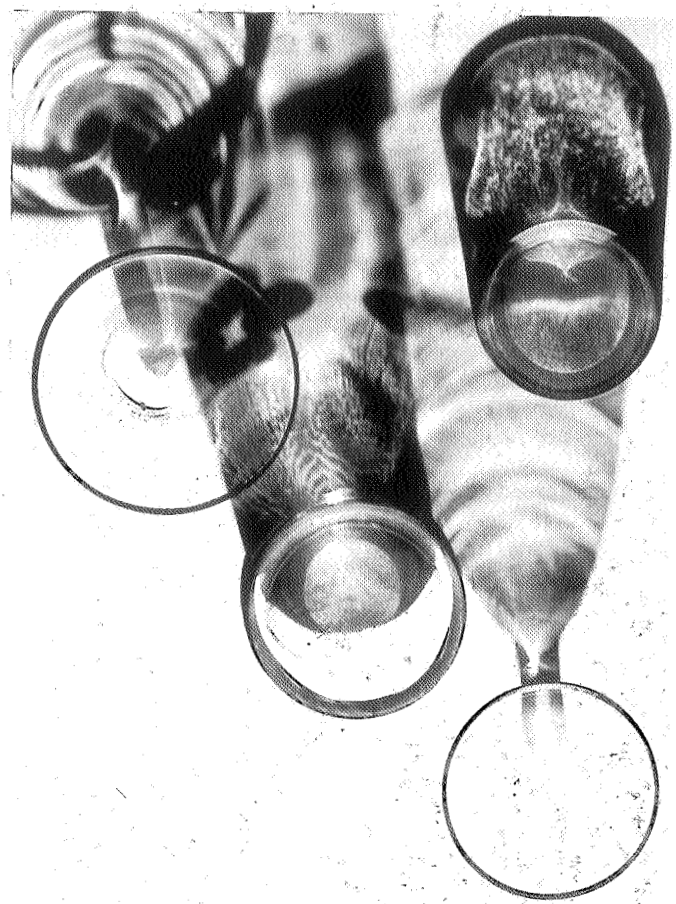


Fotogrammi 16-20 (*nelle 2 pp.*) - Per realizzare i fotogrammi, oltre agli oggetti e a qualsiasi materiale (opaco, semitrasparente o trasparente), si possono utilizzare gli elementi della natura.

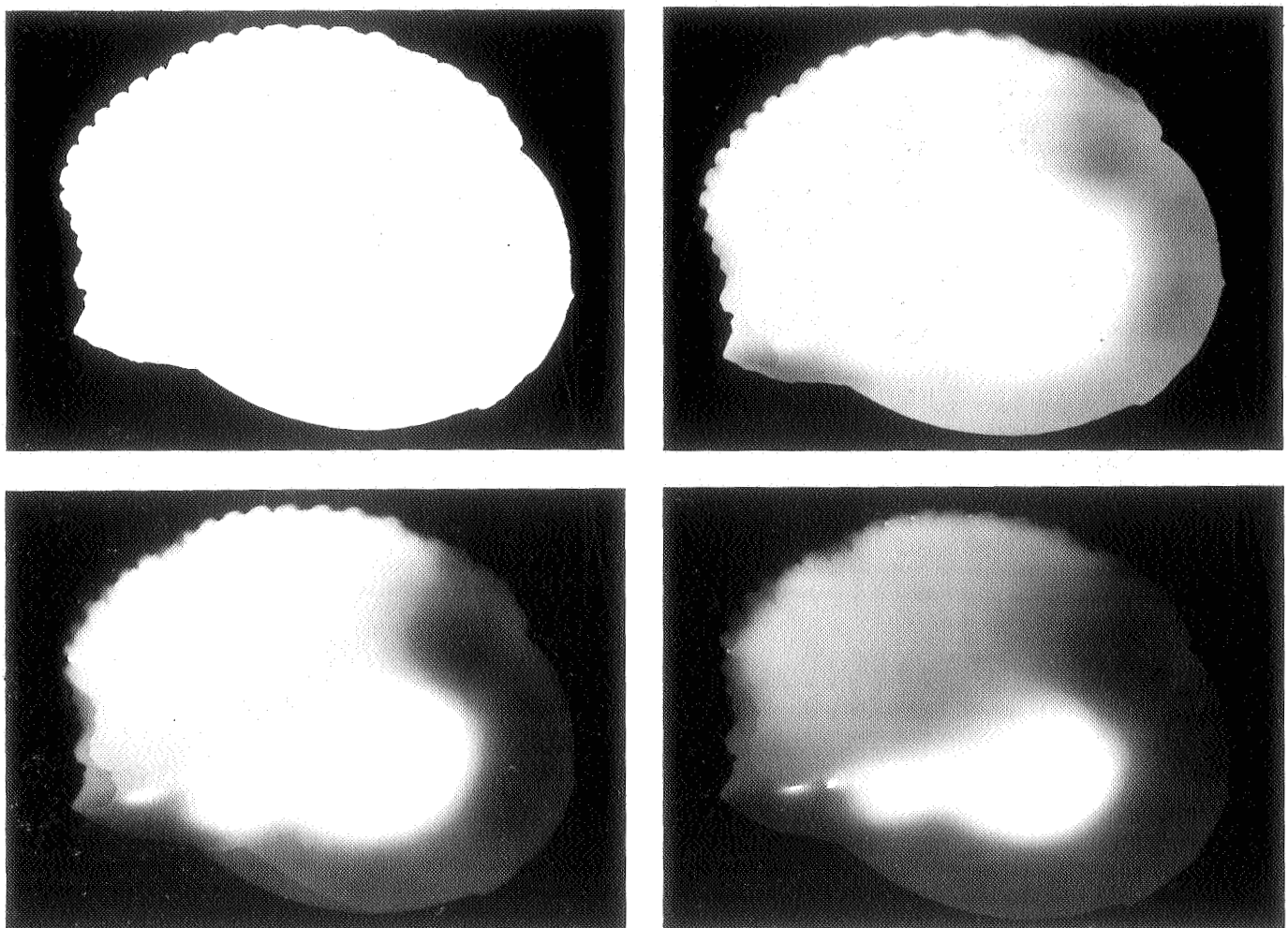


Fotogramma 21 - « Omaggio a Fox Talbot ».



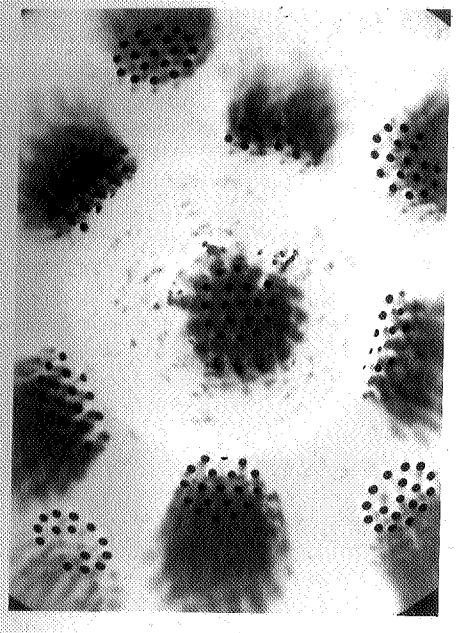


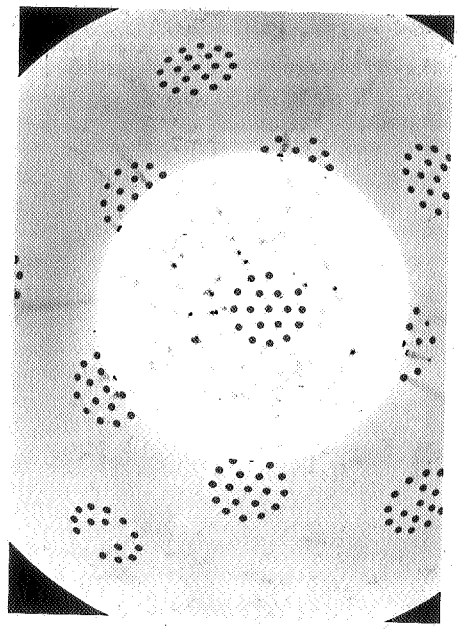
Fotogrammi 22-23 - Bicchieri appoggiati sulla carta fotografica e copia a contatto diretto.

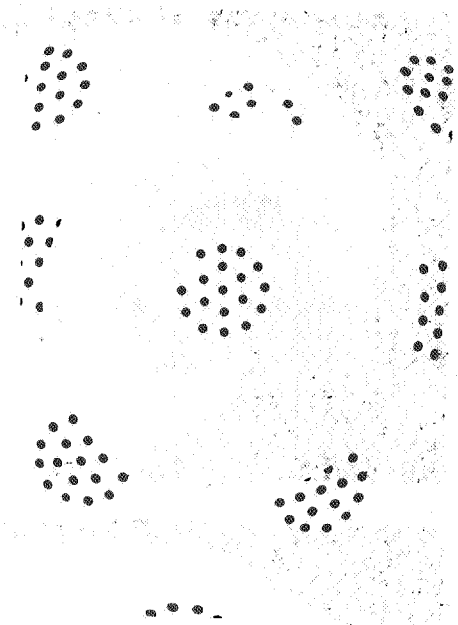


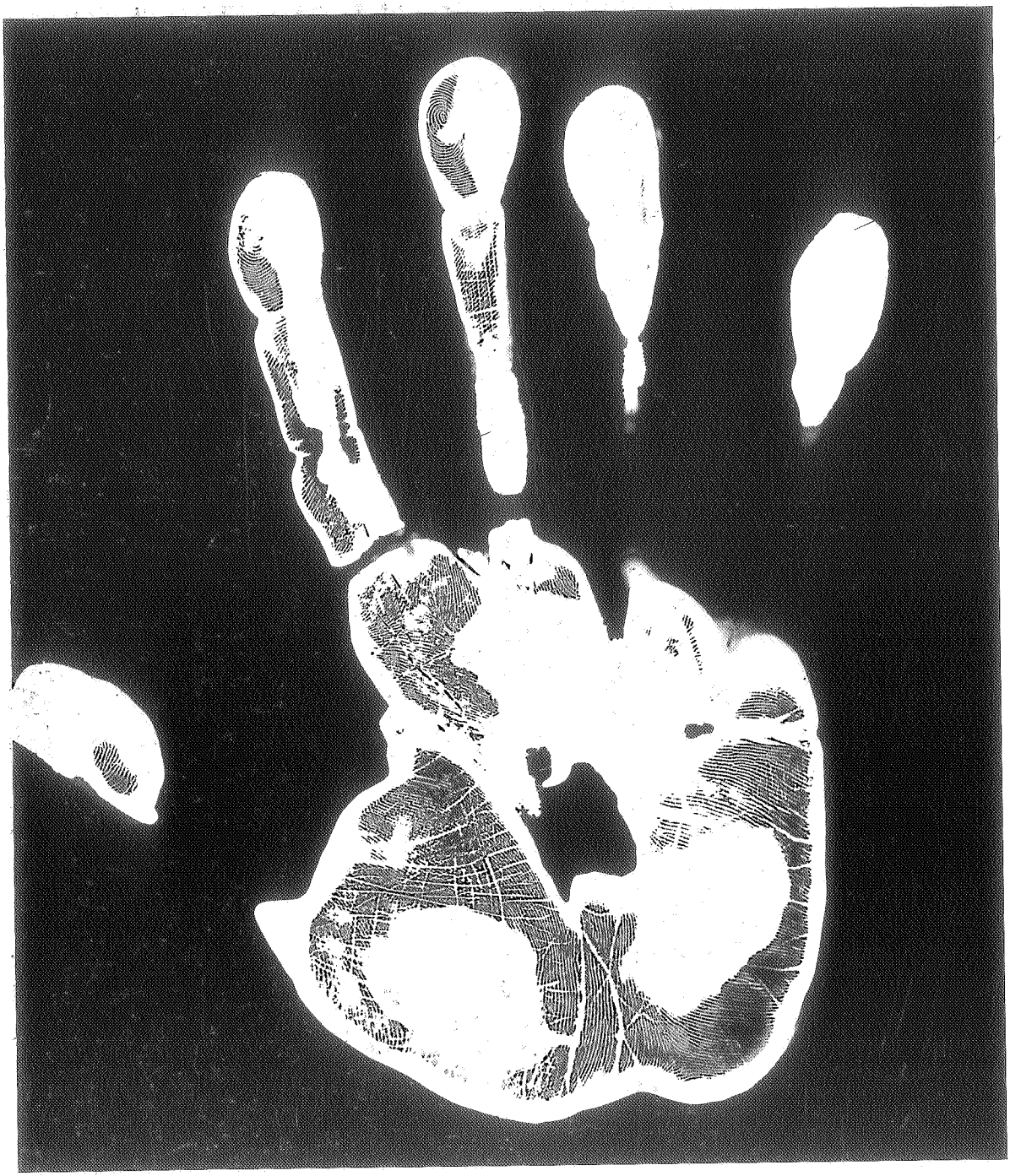
Fotogrammi 24 *a-d* - Una conchiglia di mare è stata esposta a diverse intensità luminose sotto l'ingranditore.
Nell'ultimo fotogramma la luce non è riuscita a penetrare nello spessore del materiale.

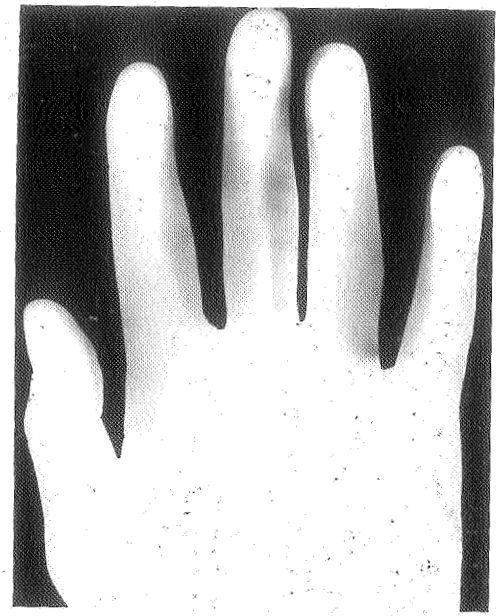
Fotogrammi 25-27 (*p. a fronte*) - Anche uno scolapasta può diventare un oggetto interessante per ottenere un fotogramma. Il procedimento è lo stesso usato per la conchiglia.

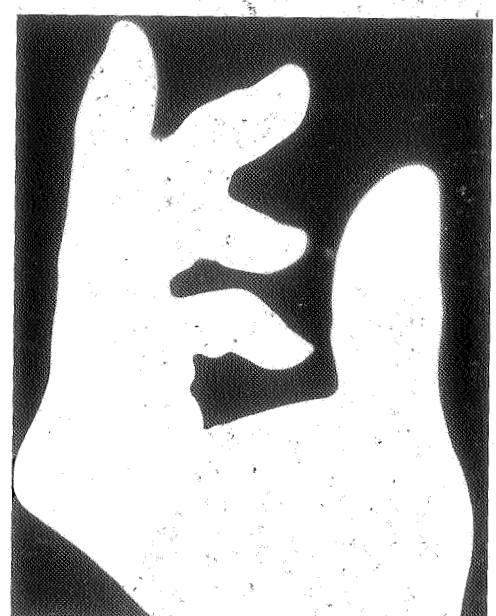




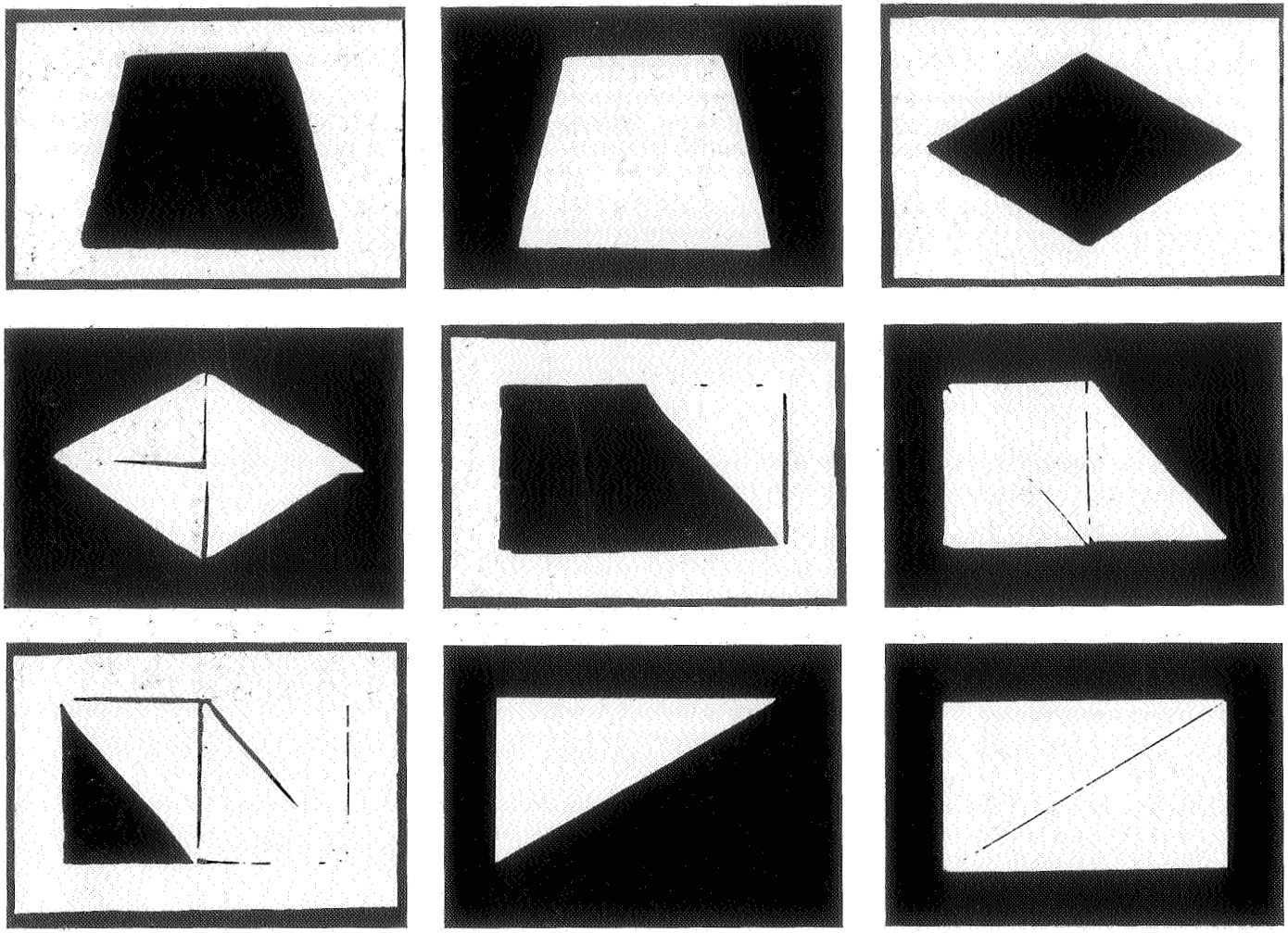








Fotogramma 28 (*p. a fronte*) - La mano bagnata nel fissaggio lascia la sua impronta sul foglio di carta fotografica.
Fotogrammi 29-31 (*sopra*) - Proiezioni del volto e delle mani sul foglio di carta fotografica.



Fotogrammi 32*a*/*i*-33*a*/*e*-34 (*nelle 2 pp.*)
Per ottenere questi fotogrammi, gli scolari di una scuola elementare hanno usato dei pezzi di cartone ritagliati, appoggiandoli direttamente a contatto sui fogli di carta fotografica.

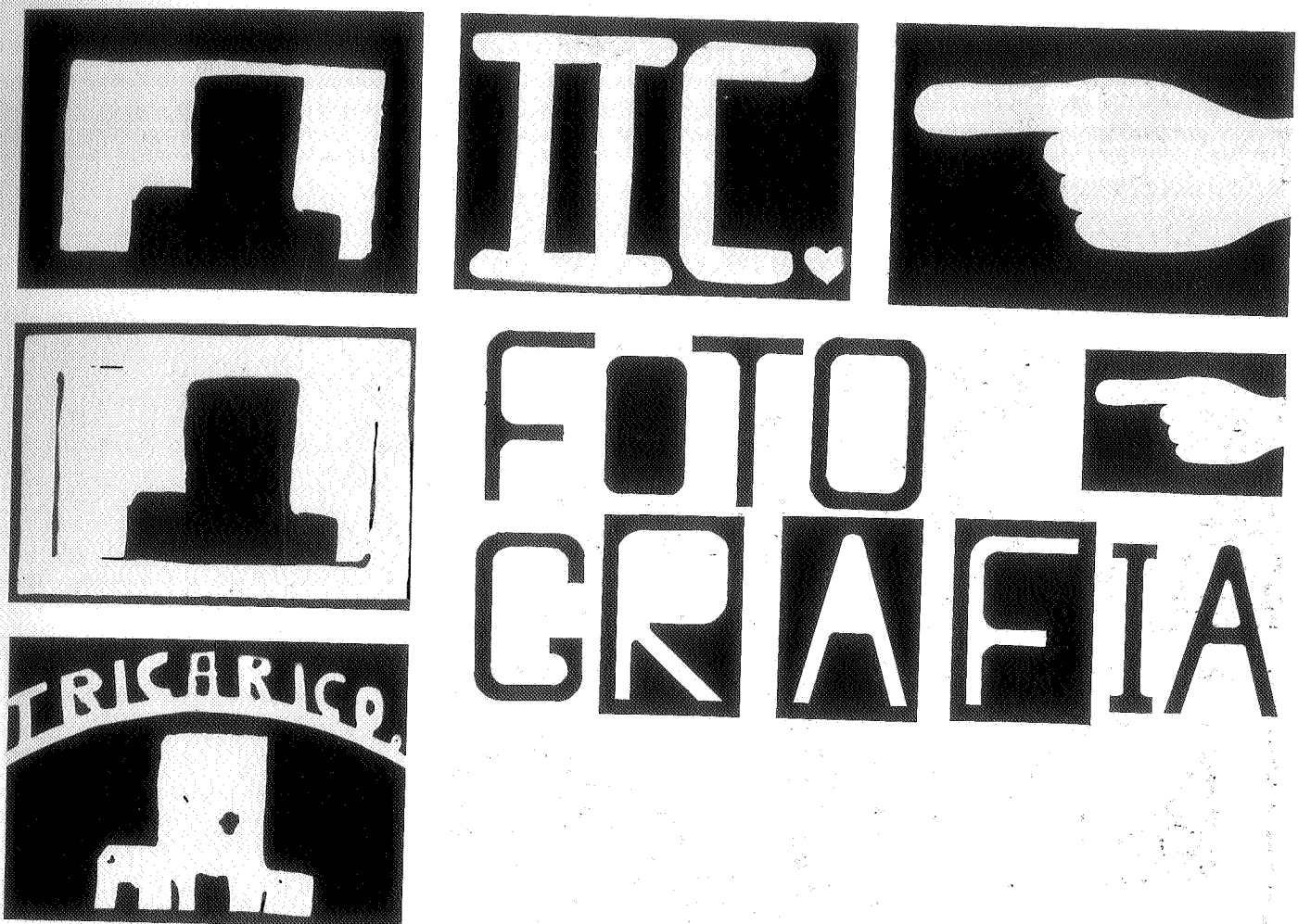
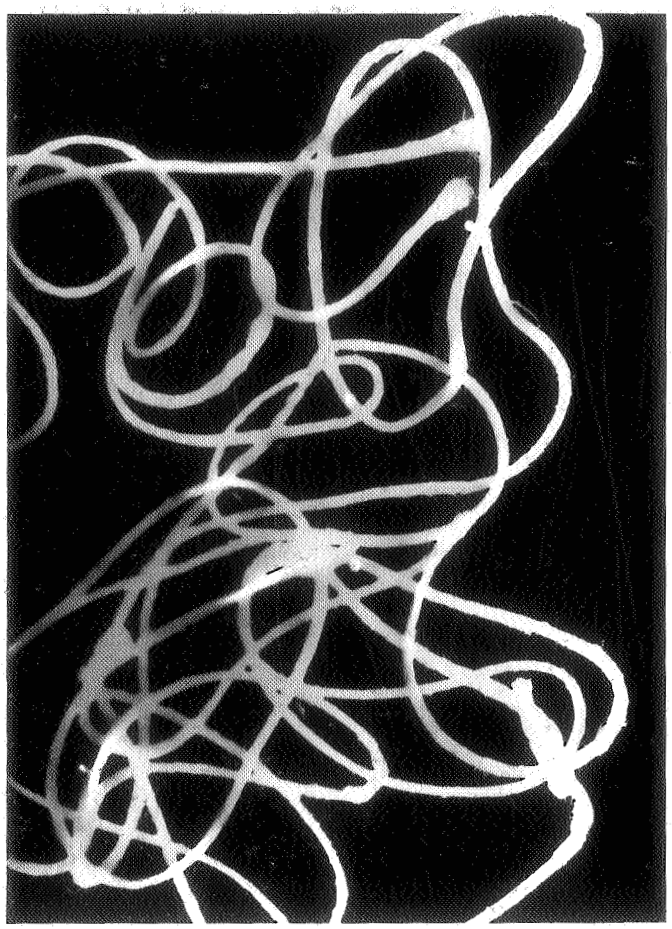
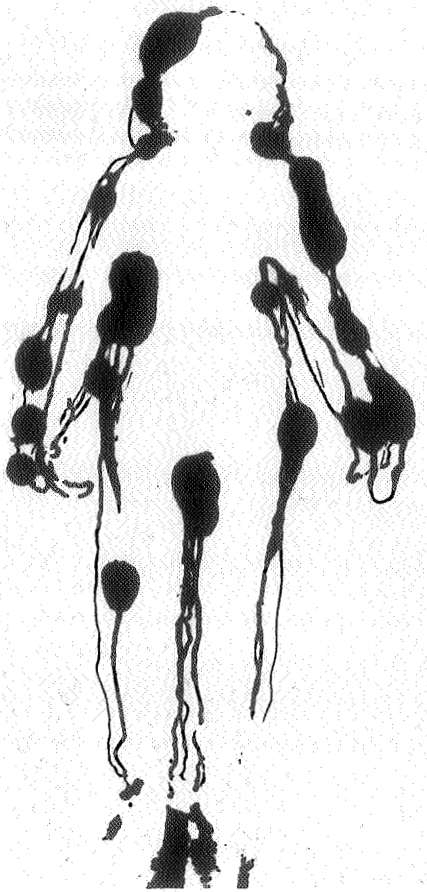
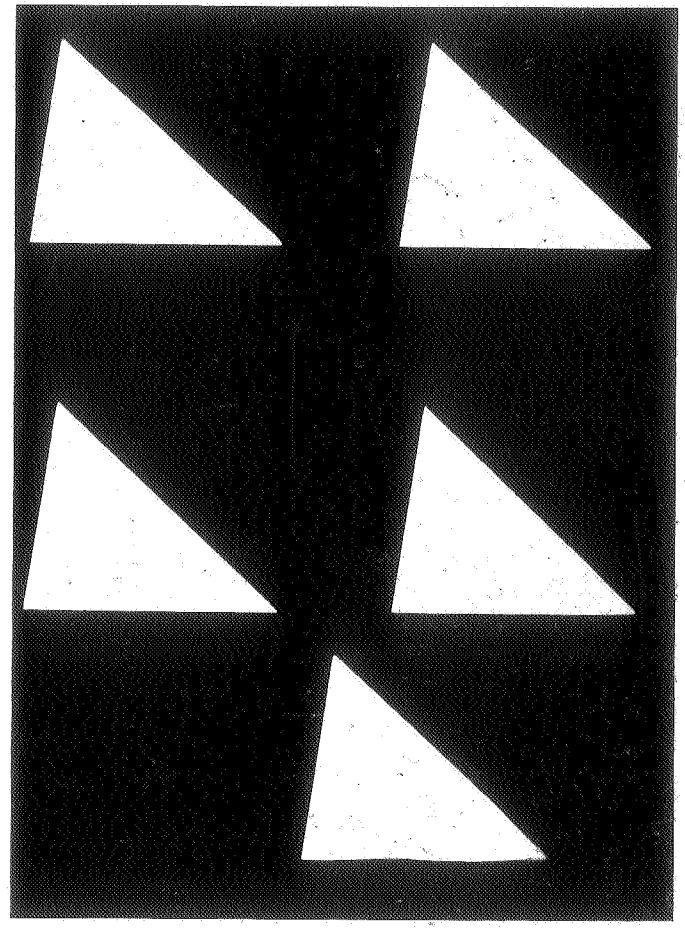


FOTO
GRAFIA
TRICARICO

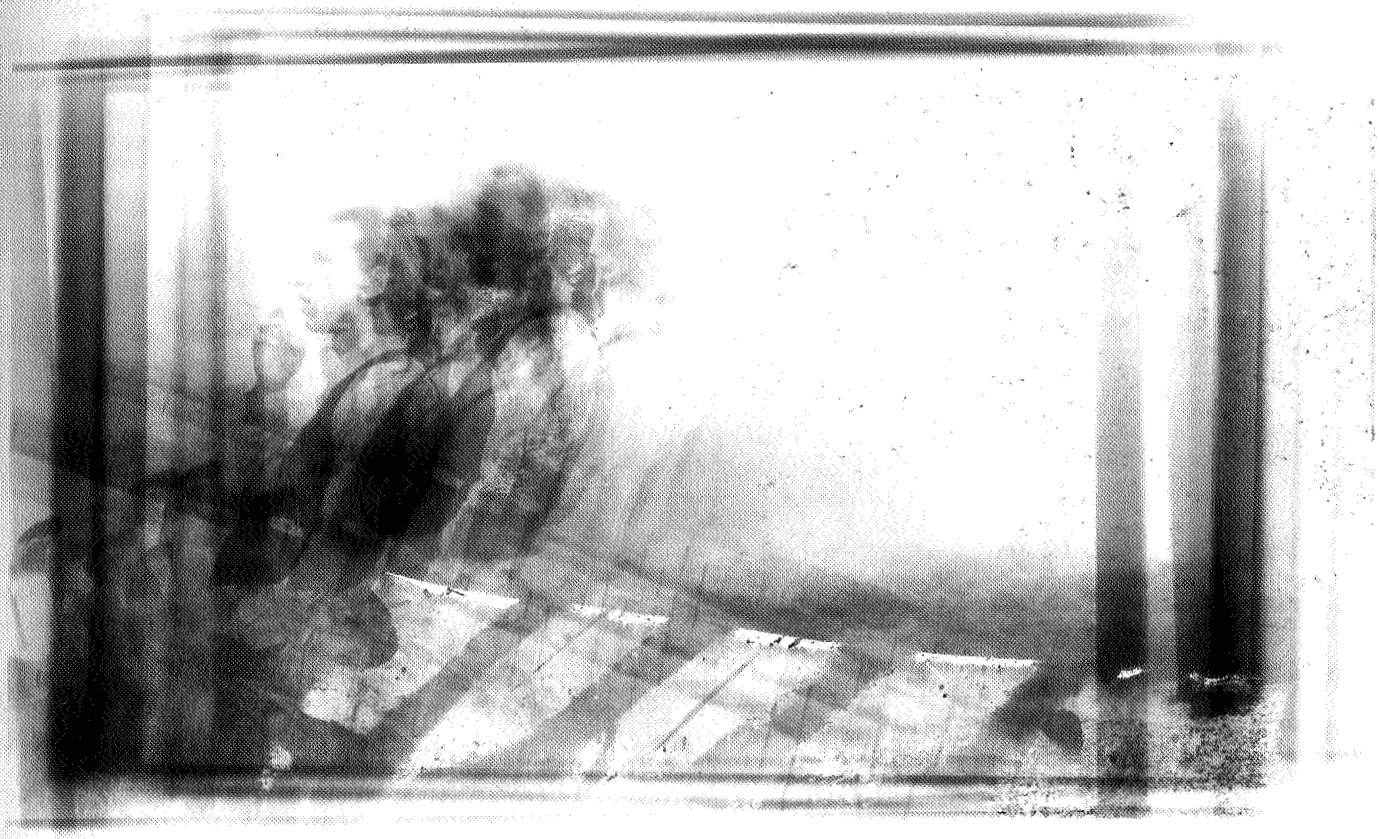




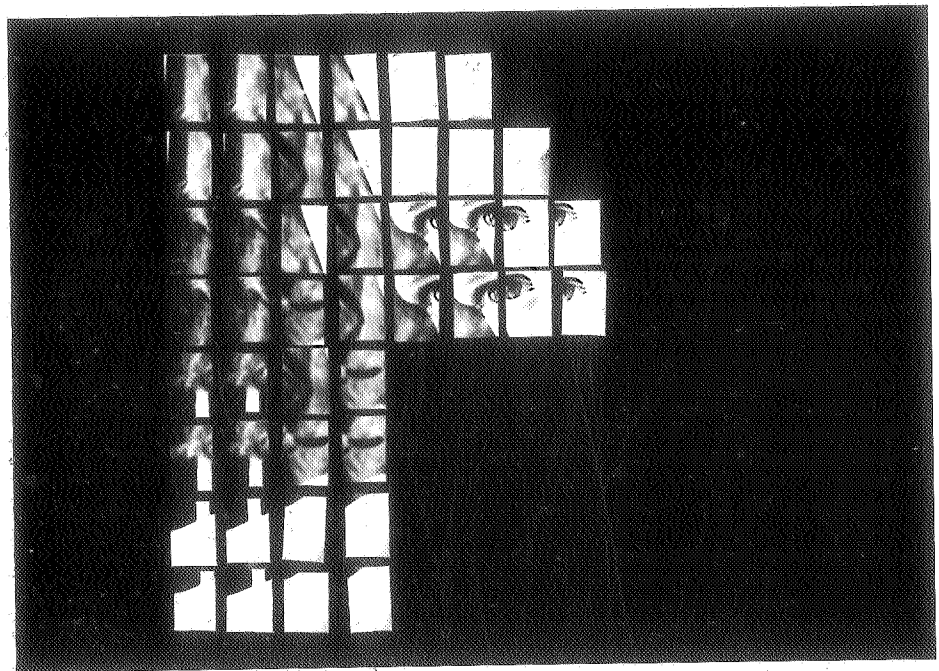
Fotogrammi 35-38 (*nelle 2 pp., da sinistra*) - Il segno di uno spago, di una figura, di una macchia d'inchiostro e di un cartone messo a contatto della carta fotografica.

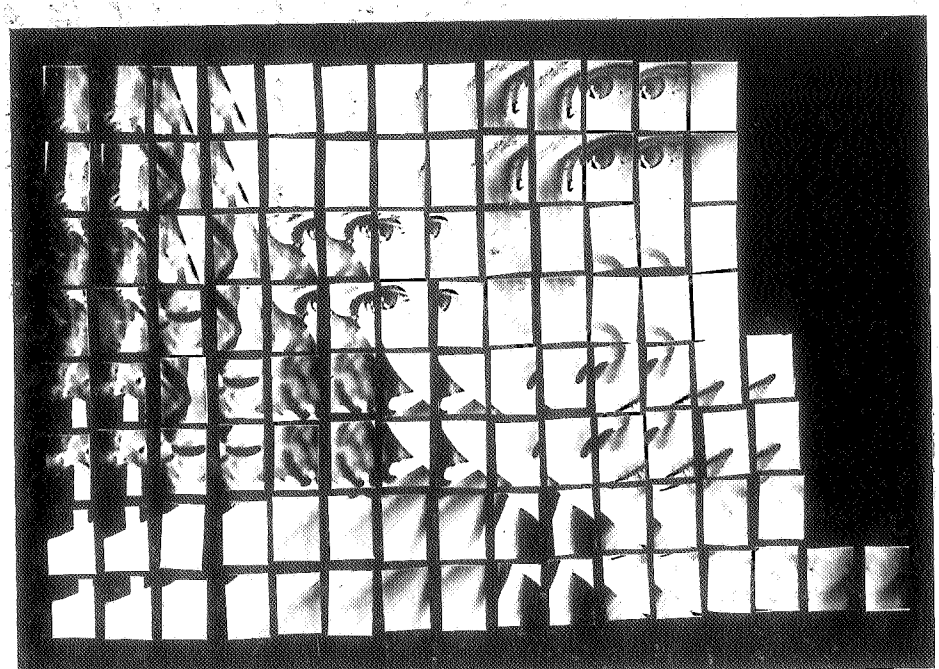


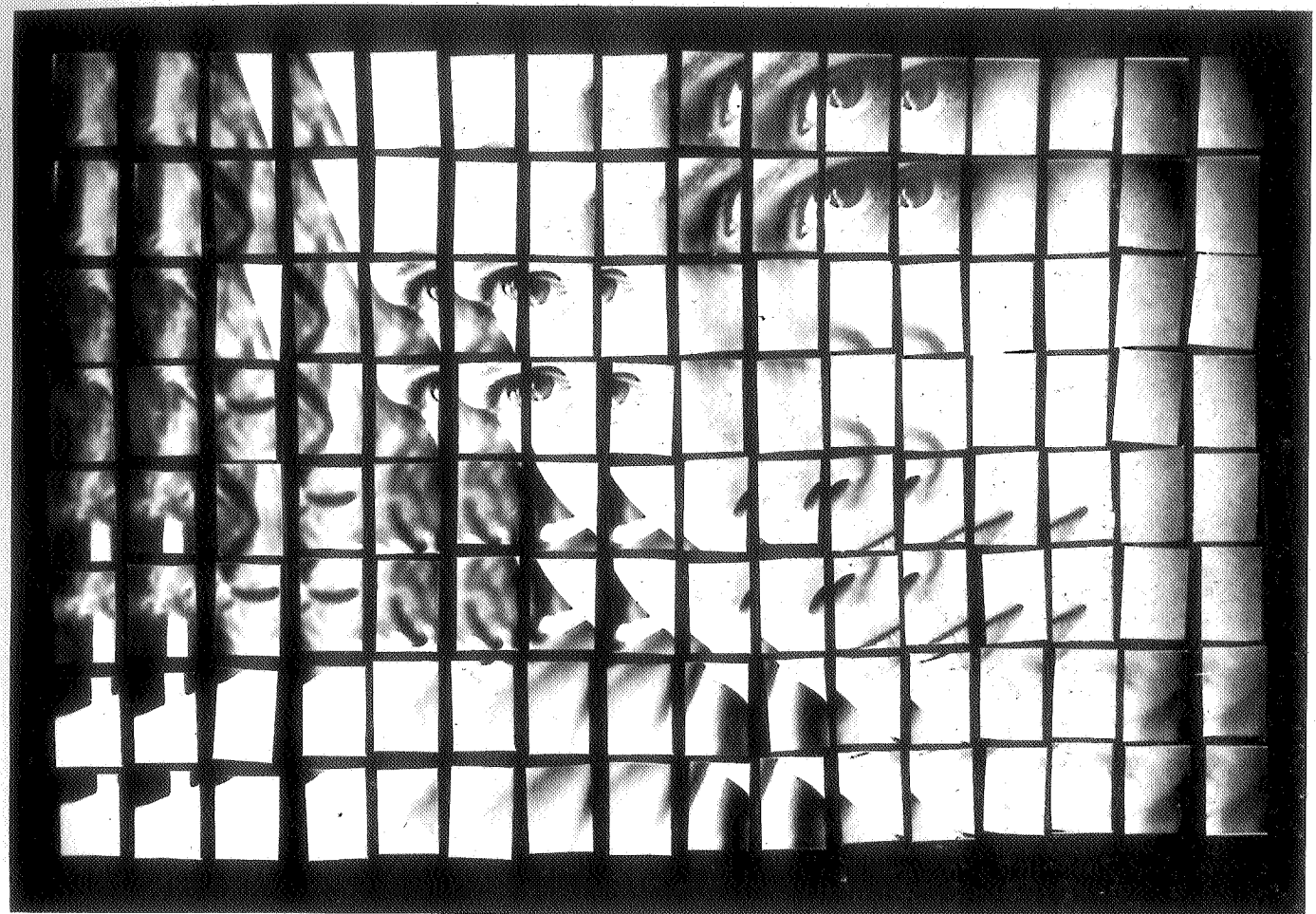
Fotografie 39-40 - Immagini volutamente sfuocate in fase di ripresa.



Fotografia, monotipo 41 - Stampa da negativo. Il foglio di carta fotografica è stato mosso durante il tempo d'esposizione della luce dell'ingranditore.





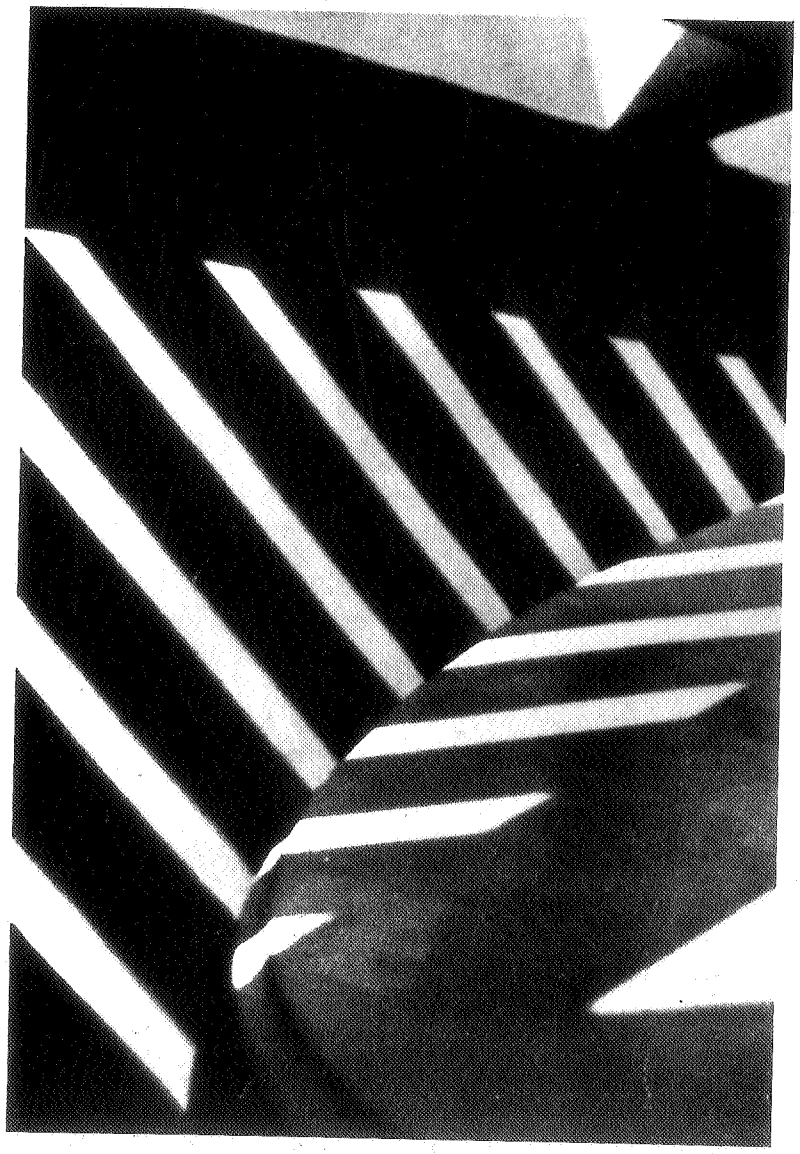


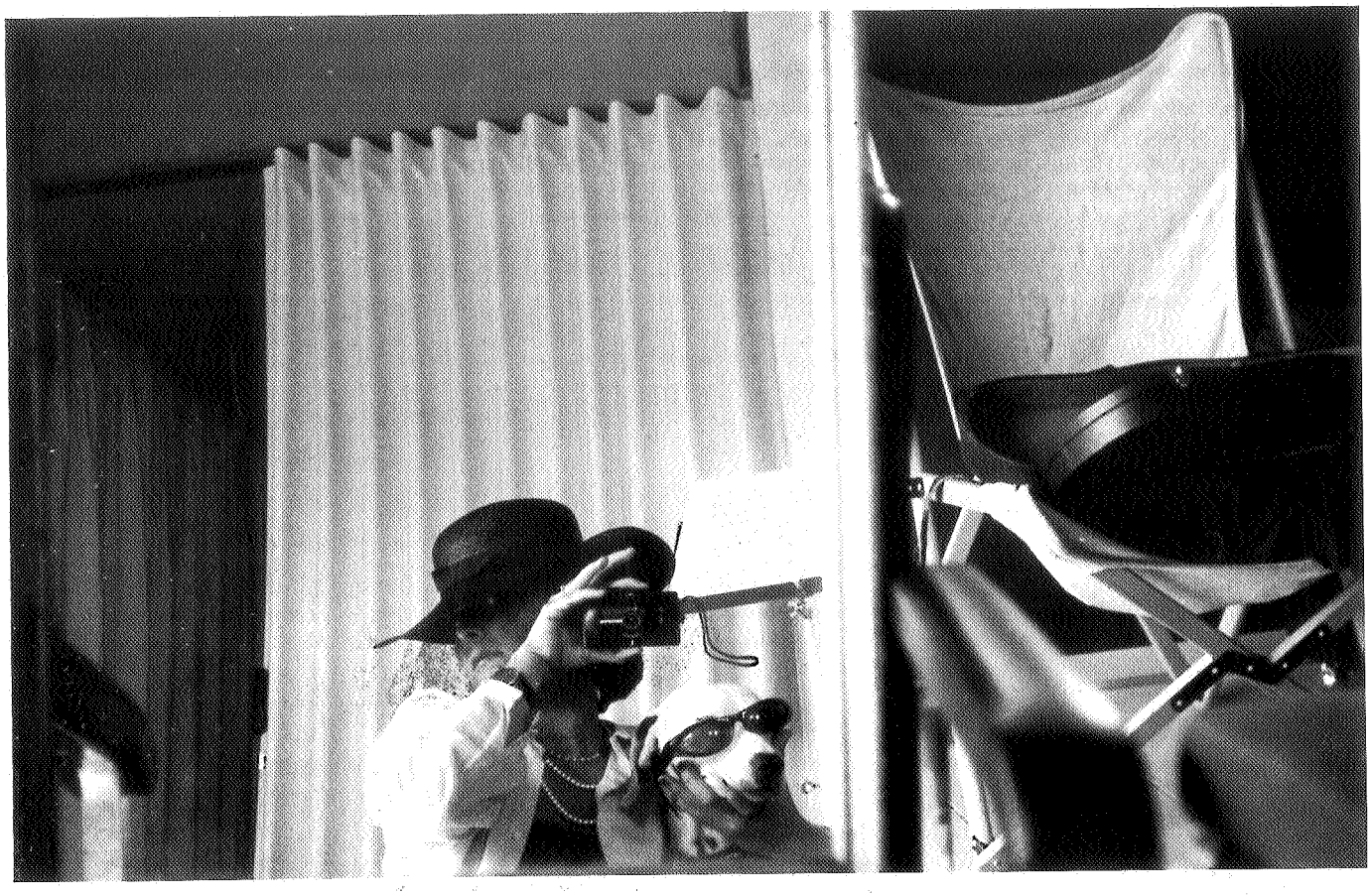
Fotocollages 42-44 (*nelle 2 pp.*) - Da un solo negativo stampato molte volte si sono ottenute le copie fotografiche necessarie a comporre il fotocollage finale.

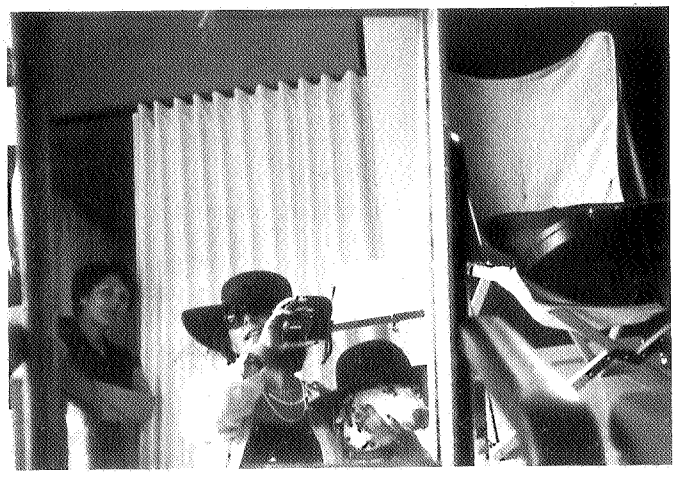
Fotografia 45 (*a sinistra*) - Copia del negativo utilizzato per realizzare il fotocollage.

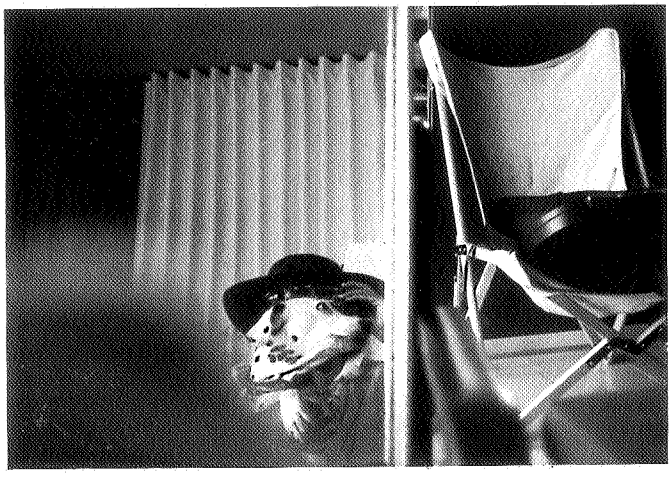
Lo specchio e l'ombra

Nella storia della fotografia sono innumerevoli gli esempi di immagini ottenute da altre immagini riflesse da superfici specchianti. Lo sguardo vede se stesso come «copia», il reale e il virtuale si confondono, e l'immagine fotografica che li contiene è un'immagine estranea e diversa dalla percezione convenzionale della realtà prospettica.
« Metaforicamente la Terra è giunta a specchiarsi — scrive Alberto Boatto —, a vedersi mediante la collaborazione del nostro occhio [...]. Lungo tutta la modernità la foto prima, poi il cinema e ultima la televisione, non hanno fatto che duplicare, raddoppiare la realtà: ogni creatura e ogni oggetto si presentano accompagnati dalla loro incalzante ombra luminosa. Infine il cerchio si è saldato: di frammento speculare in frammento speculare, di doppio in doppio, di colpo ed in una sola volta siamo entrati in possesso della specularità dell'immagine totale e sintetica del pianeta ».
Nel sistema dell'immagine, « l'ombra » è uno dei grandi referenti della storia della fotografia, come del resto per la storia dell'arte, si pensi per esempio a De Chirico.
Ma pur facendo riferimento ad alcune correlazioni di tipo storico, i due « temi » sono stati ricondotti parallelamente all'uso e alla sperimentazione fotografica del corso.
Ogni soggetto doveva osservare se stesso attraverso la superficie specchiante e fotografare tutto ciò che in quel momento decideva di fare davanti alla sua « copia ». Così pure nella ricerca riferita alle « ombre » l'attenzione era rivolta non più agli oggetti, ma in un certo senso alla proiezione di essi nello spazio fisico circostante.

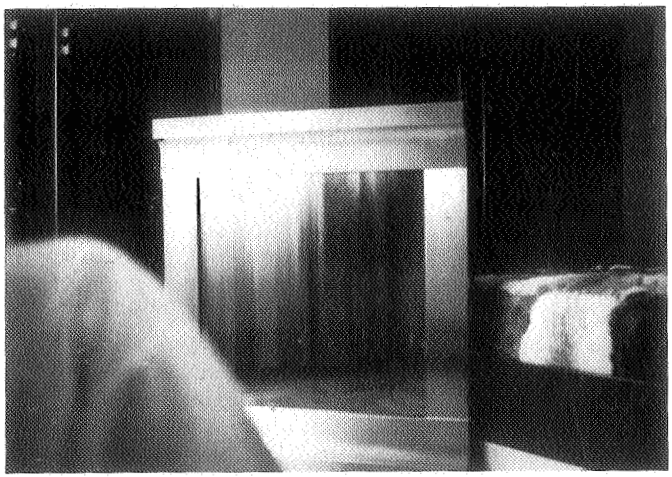


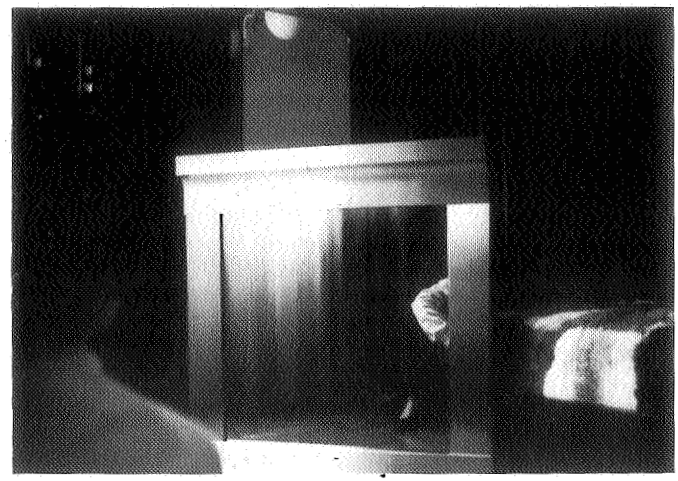


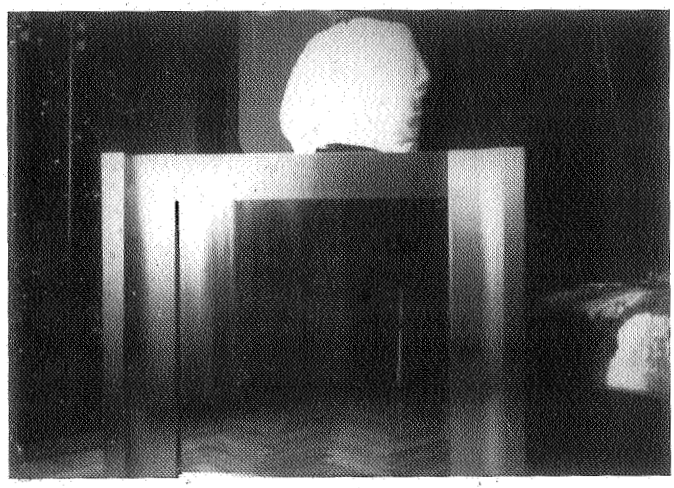




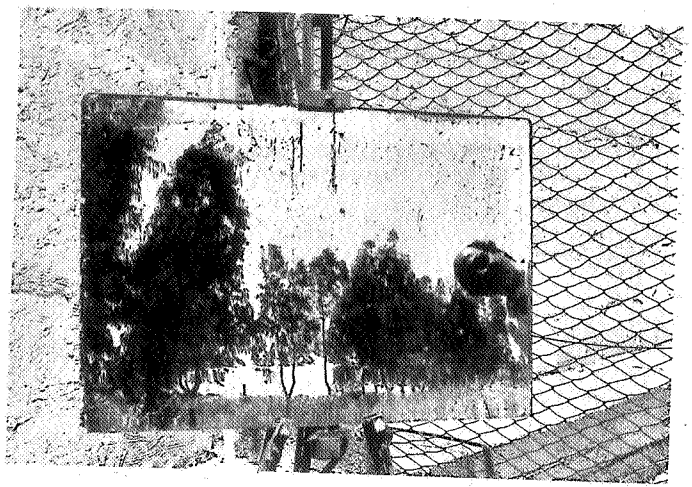
Fotografie 46-48 (*p. a fronte*) - Sequenza da uno specchio; il gioco del mascheramento.
Fotografie 49-50 (*sopra*) - Sequenza da uno specchio; figura e profondità di campo.

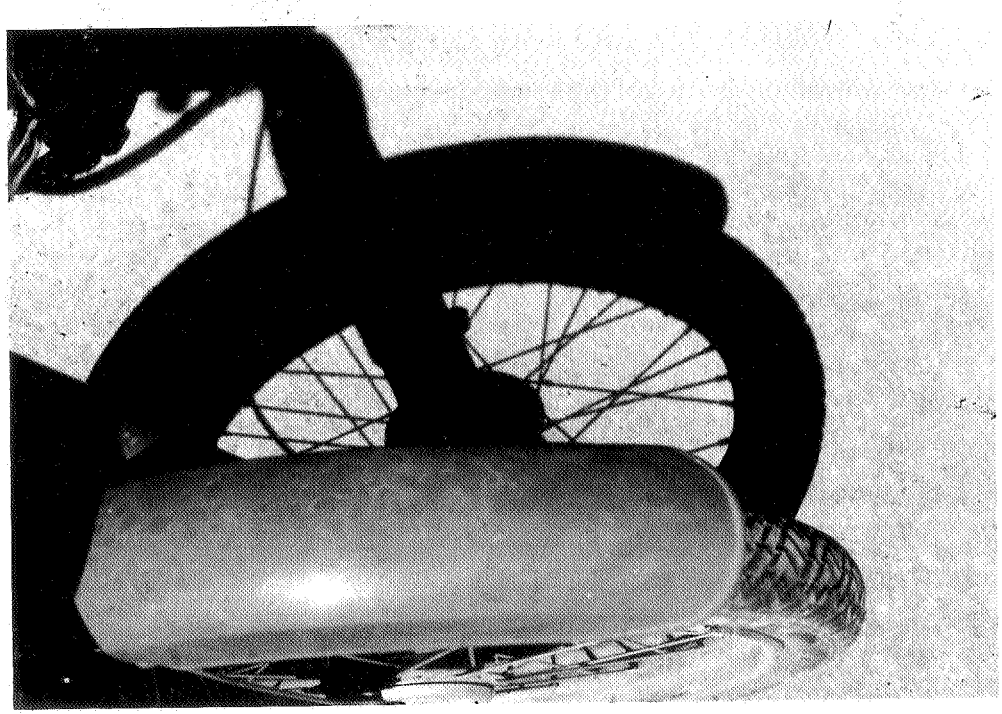




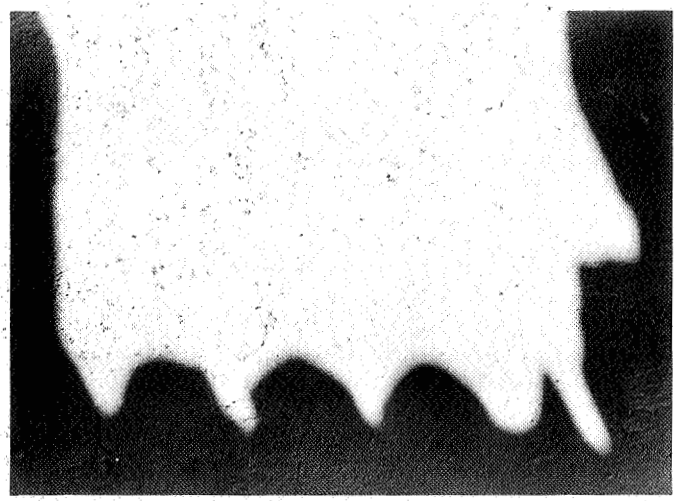


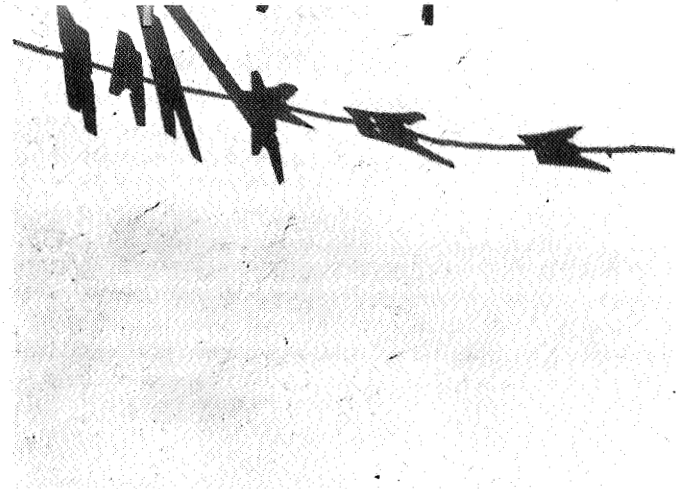
Fotografie 51-54 - Sequenza da uno specchio.
Fotografie 55-57 (*p. a fronte*) - Sequenza da uno specchio.

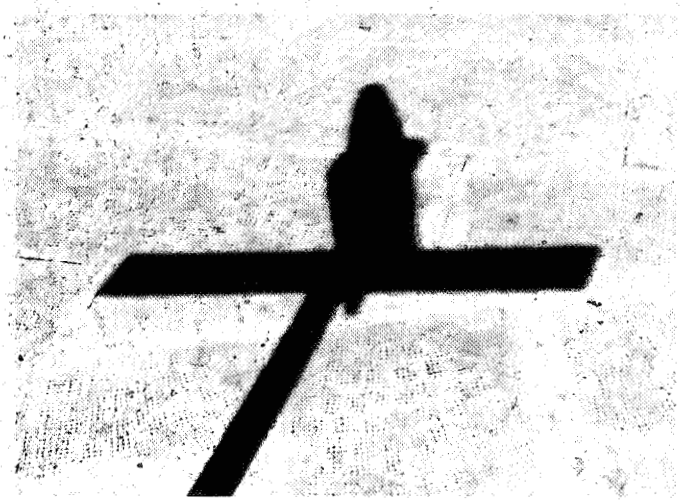


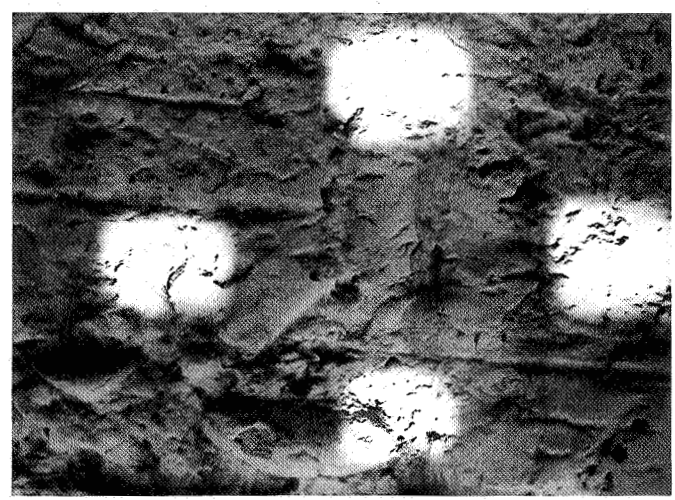


Fotografie 58-60 *a-f* -
Dalla serie sulle ombre.









Fotografie 61-65 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie sulle ombre; riflessioni sul punto di ripresa.

La memoria rivisitata

Da una selezione d'immagini d'epoca, si sono ottenute delle altre immagini fotografando i dettagli di ogni singola fotografia.
La fotografia nella fotografia ha costituito un vero e proprio saggio di lettura visiva, utilizzando il metodo della macrofotografia che consente di avvicinare lo sguardo e il campo di ripresa al soggetto fotografato.
A ogni fase di avvicinamento mutano i segni e i significati dell'immagine particolare ottenuta rispetto a quelli originari dell'immagine fotografata: a dimostrare visivamente il concetto che una fotografia non può avere una sola lettura e un'unica interpretazione.
Durante le varie fasi di avvicinamento alla fotografia, le riprese che si succedono (a seconda degli anelli di prolunga o del soffietto macro) determinano i livelli di riconoscimento dell'immagine sino a un punto di massima astrazione. In fase didattica è possibile quindi stabilire e verificare i risultati ottenuti per confrontarli fra loro.
In relazione al tema trattato, è stato utile indicare agli studenti alcuni riferimenti. Un primo esempio, Ugo Mulas e la « Verifica 5 », *L'ingrandimento (il cielo per Nini)* del 1972. Fotografata una parte di cielo, aveva scelto un fotogramma ingrandendolo il più possibile, sino al punto di farlo diventare un'altra cosa, un altro segno. Mulas aveva adottato il sistema contrario a quello dell'avvicinamento adottato nel nostro caso.
Analogo al nostro è invece il procedimento seguito da Luigi Ghirri nella sua ricerca del 1973 dal titolo *Atlante*: nella quale fotografa da vicino la cartografia a colori di un atlante geografico. « I due analoghi: immagine nell'immagine, libro nel libro — scrive Ghirri —, ci riportano alle infinite possibili letture che ci sono sempre possibili anche all'interno del mondo più codificato »; e cita W. Blake: « Se le porte della percezione fossero ripulite, tutte le cose sembrerebbero infinite ».

Foto-cartolina 66 - Foto di gruppo di emigrati italiani all'estero.

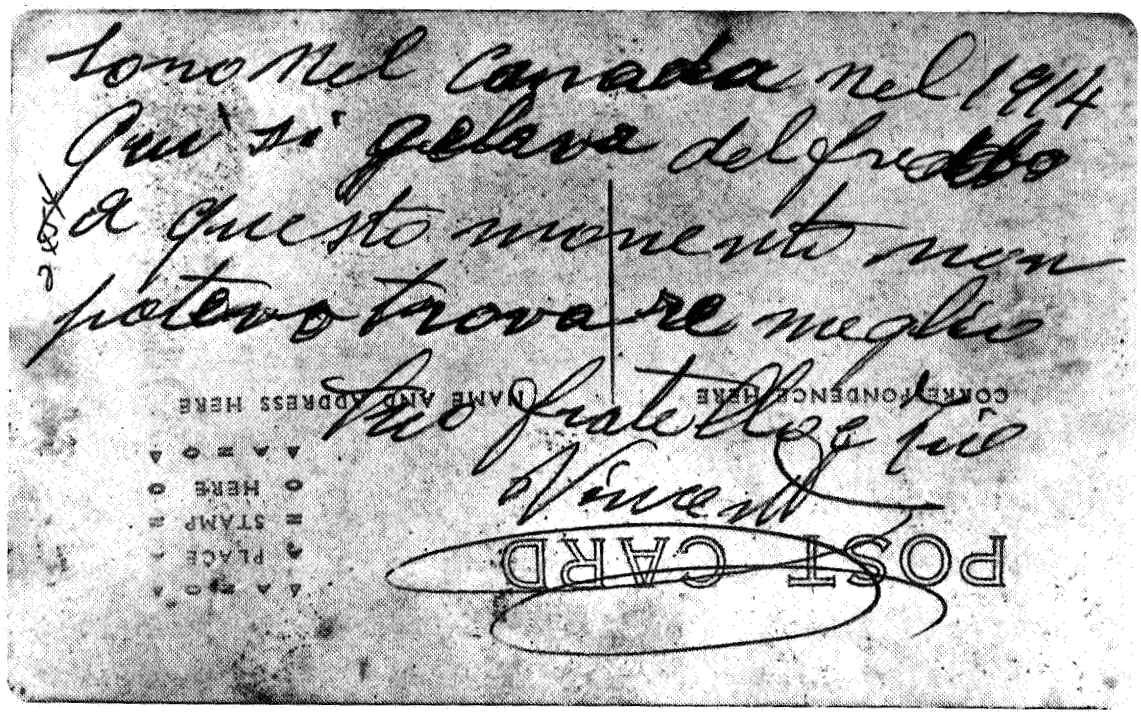
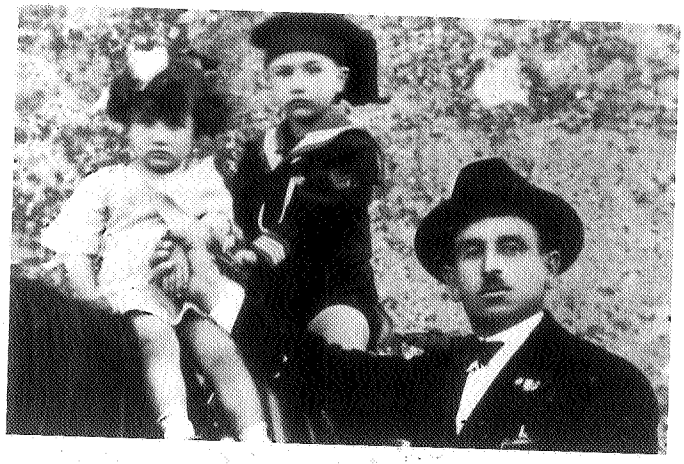
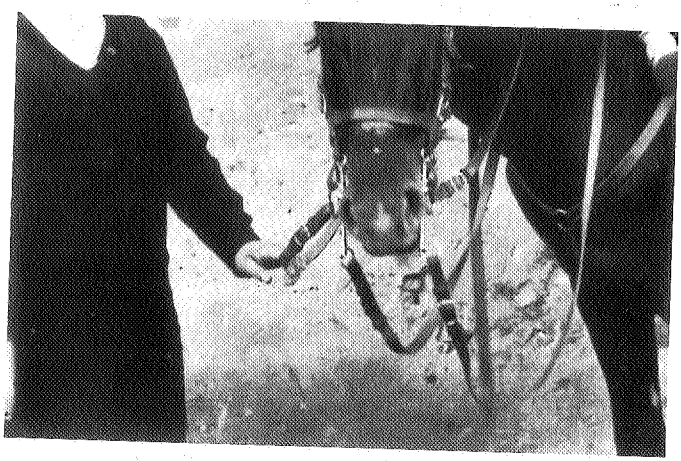
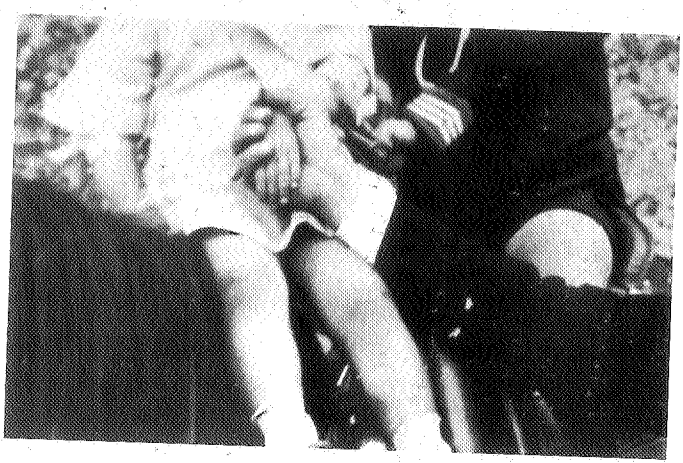


Foto-cartolina 67 - La scritta che compare sul retro della foto-cartolina 66.

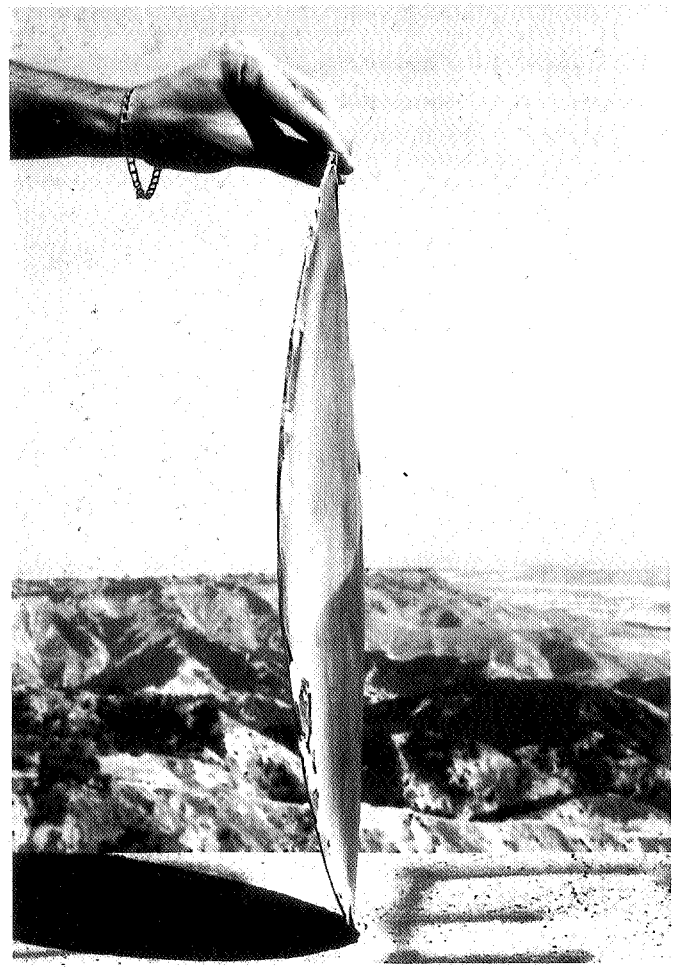
Fotografie 68-69 *a-f* (*sopra*) - Gruppo di famiglia, 1930 circa;
(*a fronte*) particolari realizzati
in fase di ripresa ravvicinata.



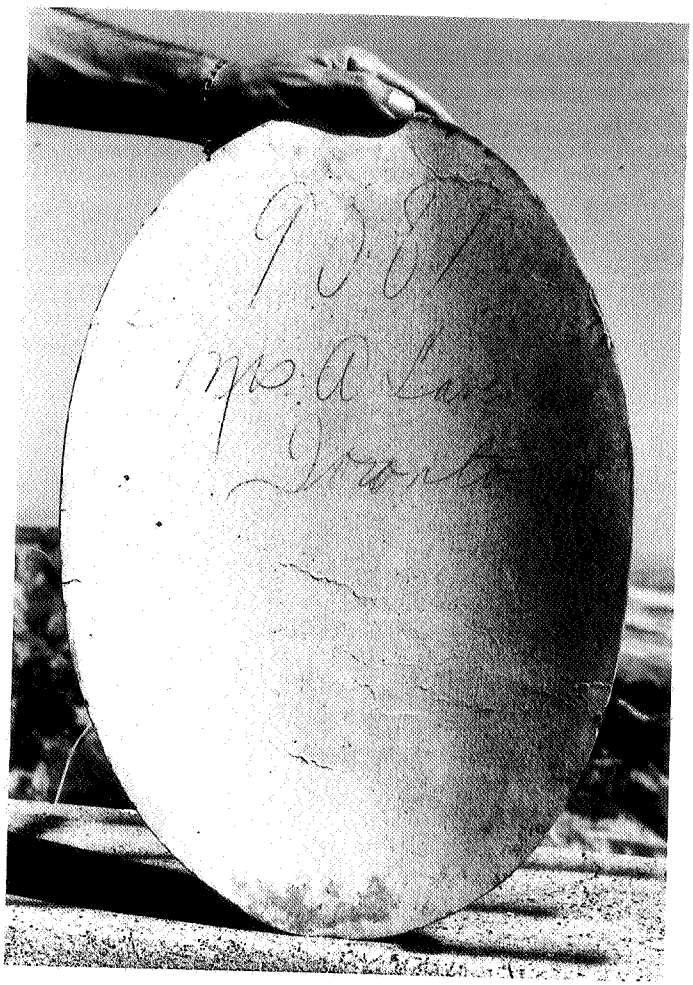


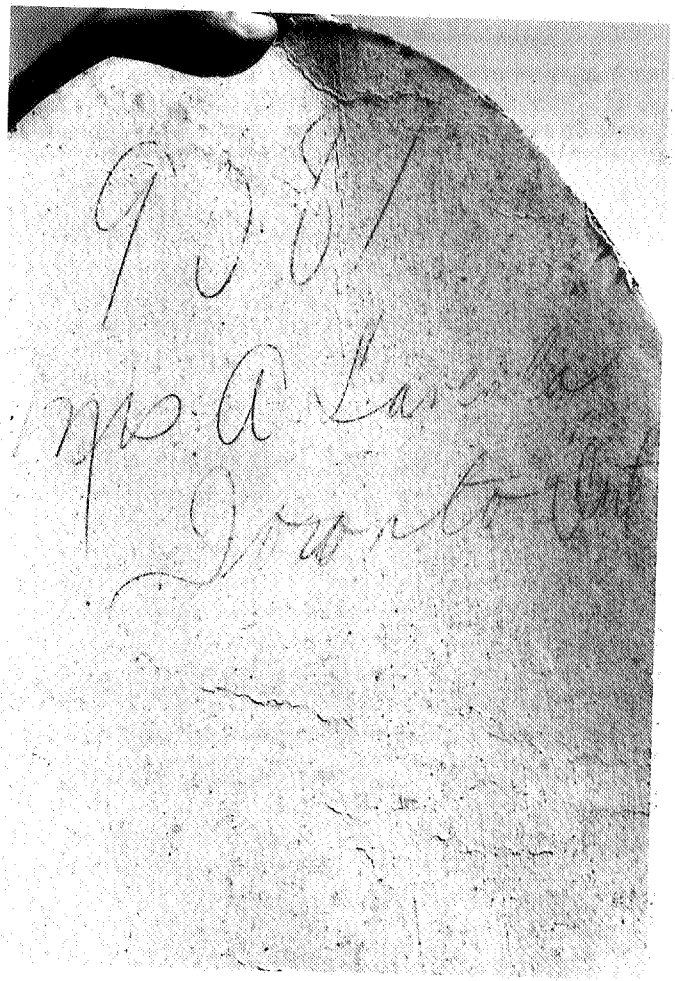


Fotografia 70-72 (*a fronte*) - Gruppo di famiglia, 1926 circa; (*sopra*) particolari realizzati in fase di ripresa ravvicinata.



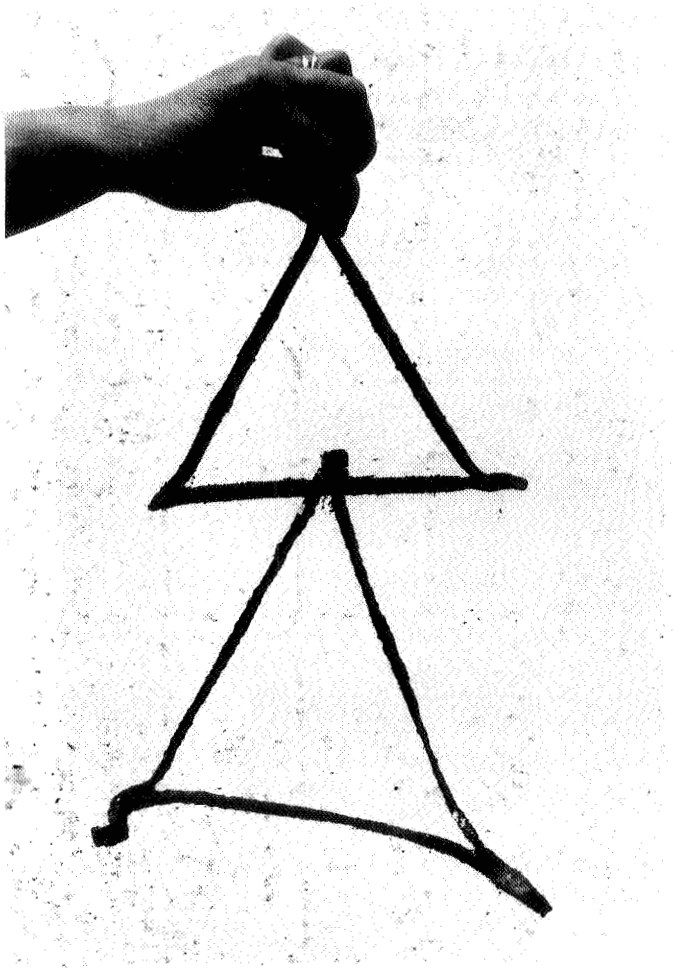
Fotografie 73-76 (*nelle 2 pp.*) - Sequenza di una fotografia del 1908 nella quale si evidenzia la curvatura della superficie del cartone e la scritta posteriore.



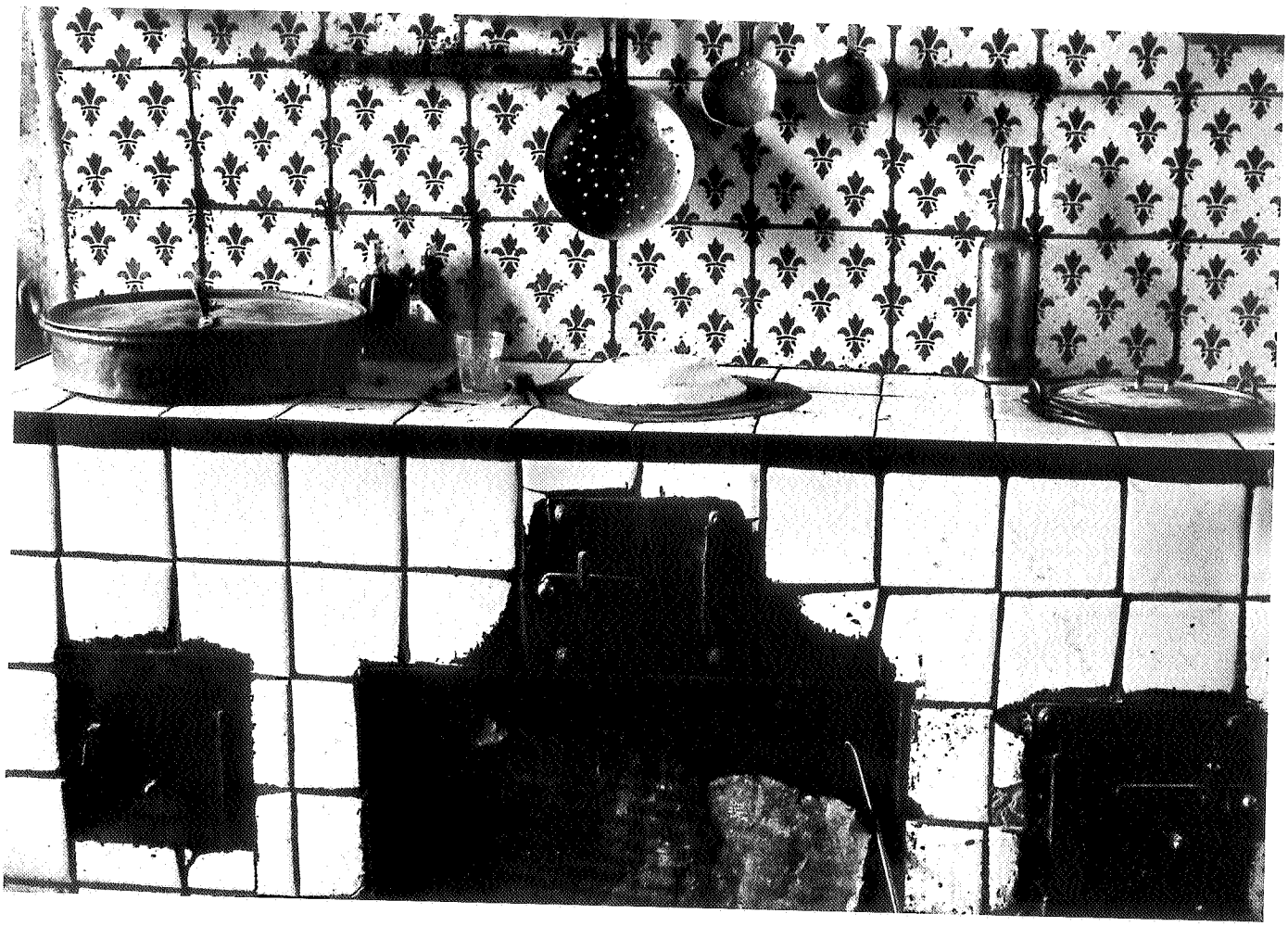


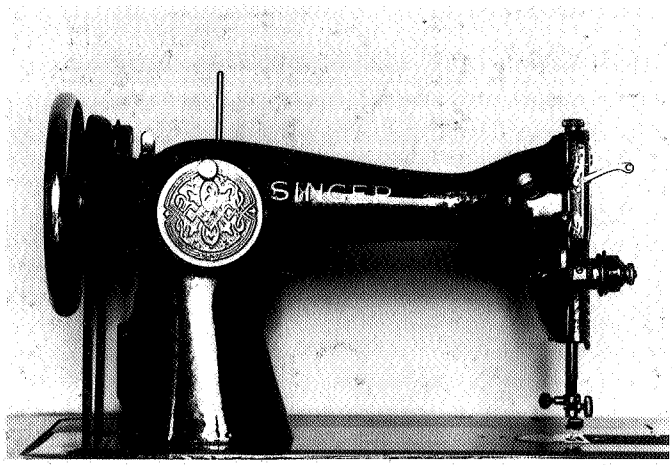
Luoghi e oggetti

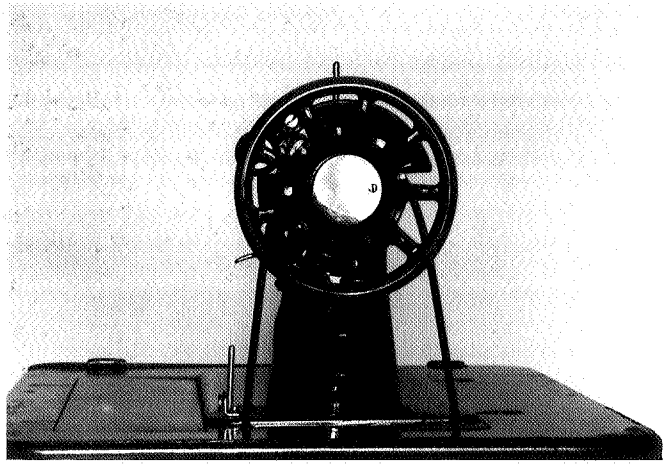
Questa parte del corso si collega a una ricerca di gruppo sugli aspetti del design e del visual design applicato alla progettazione di oggetti a carattere artigianale. La fase propedeutica al design diede origine a un'ampia sperimentazione progettuale nella quale la fotografia e il disegno costituirono parte rilevante del programma formativo istituito dalla Regione.
A distanza di tempo abbiamo ripreso alcuni momenti della ricerca di allora che sono serviti come modelli di riferimento per il tema indicato.
Il « luogo e gli oggetti » vuole essere un'occasione per riflettere sui rapporti che intercorrono tra fotografia e oggetti in un contesto ambientale, particolarmente riferito ai centri urbani della Basilicata, quindi all'interno di una identità culturale etnologica di forte memoria. La fotografia rileva i dati reali ma rivela piuttosto i significati che si celano dietro la forma delle cose; un semplice oggetto, fotografato nel suo contesto, non sarà più lo stesso nel momento in cui verrà sottratto ad esso e isolato su un foglio di carta fotografica o fotografato su un piano luminoso. Lo stesso discorso può farsi per lo spazio fisico, che potrà essere contestualizzato o meno in base all'uso concettuale che si vorrà dare al mezzo fotografico rispetto alla realtà.



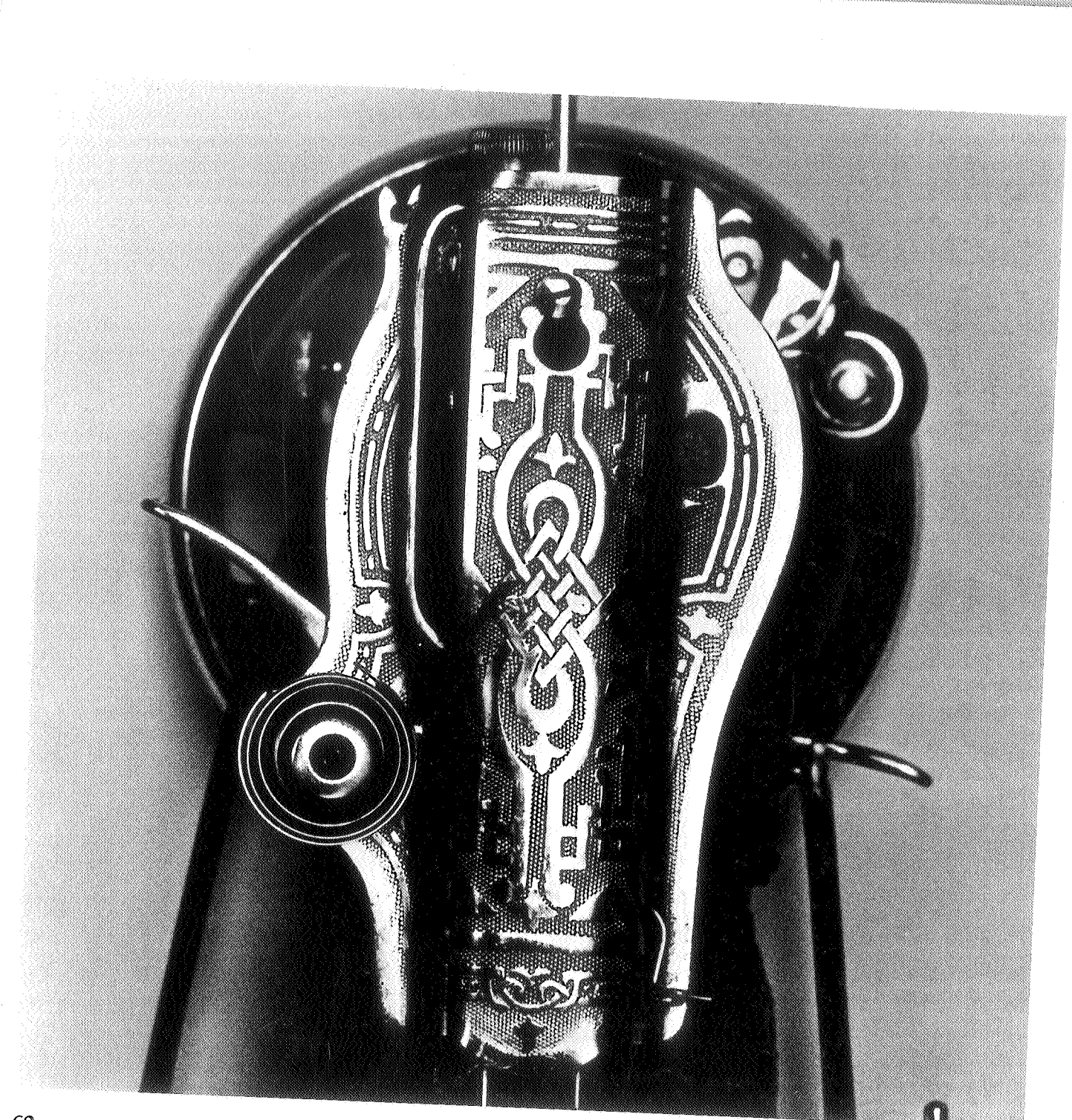
Fotografie 77-79 (*nelle 2 pp.*) - Attrezzi di una vecchia cucina fotografati nel 1983; (*p. a fronte*) una vecchia cucina fotografata nel 1966.
Le tre fotografie sono state comparate a distanza di tempo.

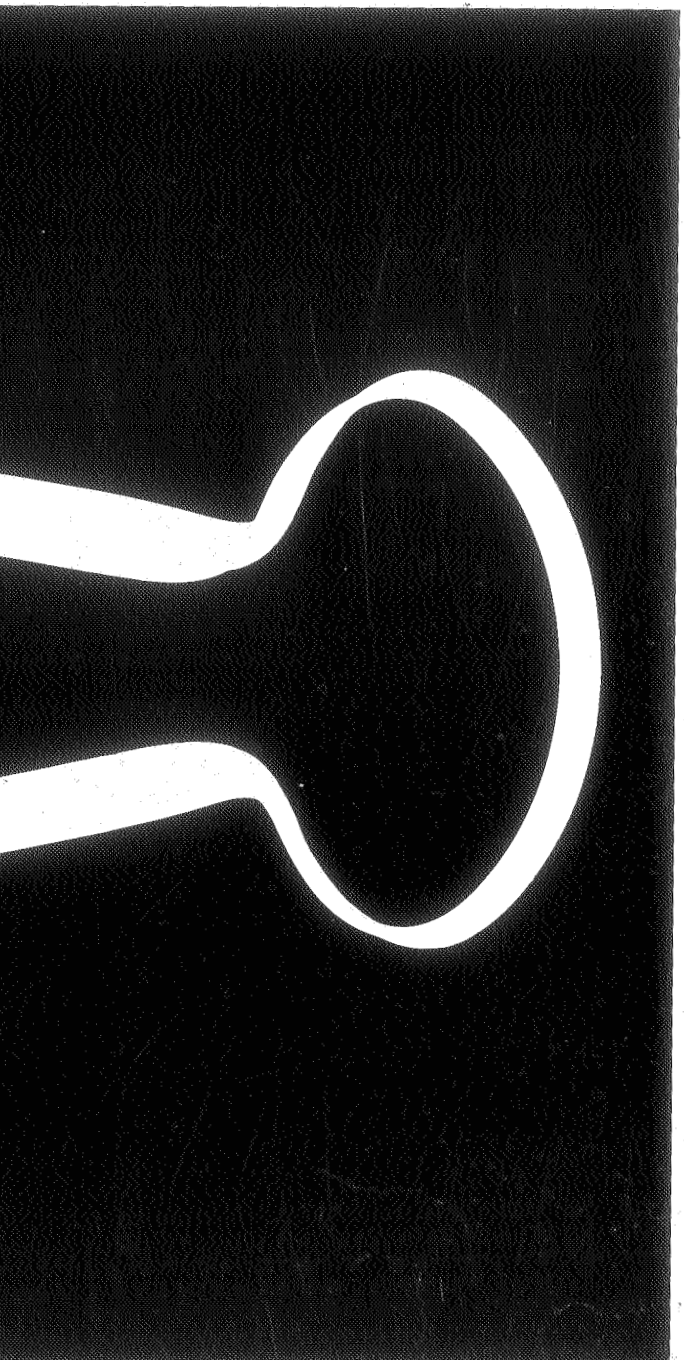




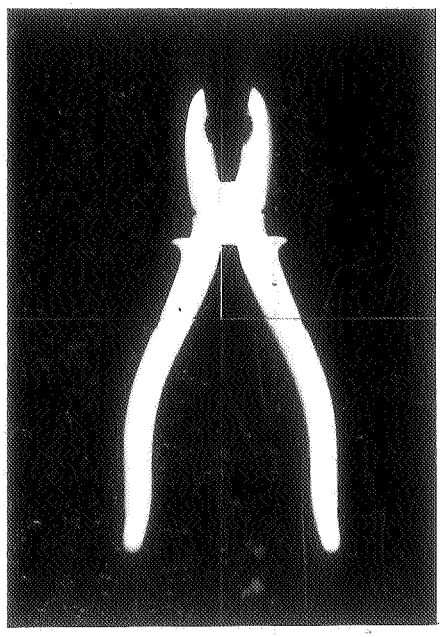


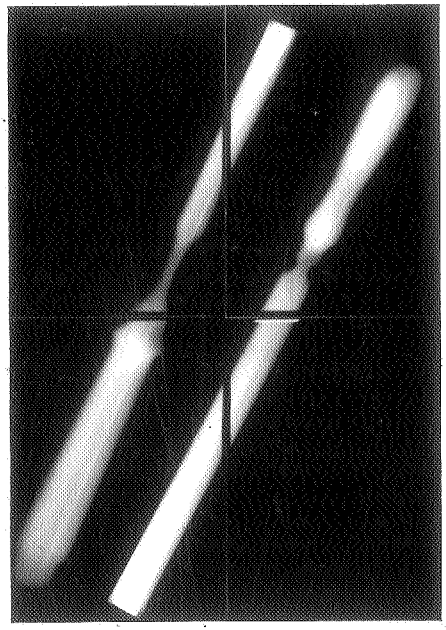
Fotografie 82-84 (*nelle 2 pp.*).
La forma e il «volto» della Singer.

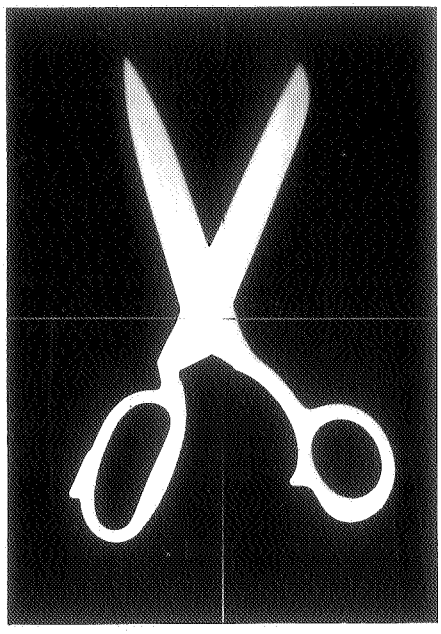




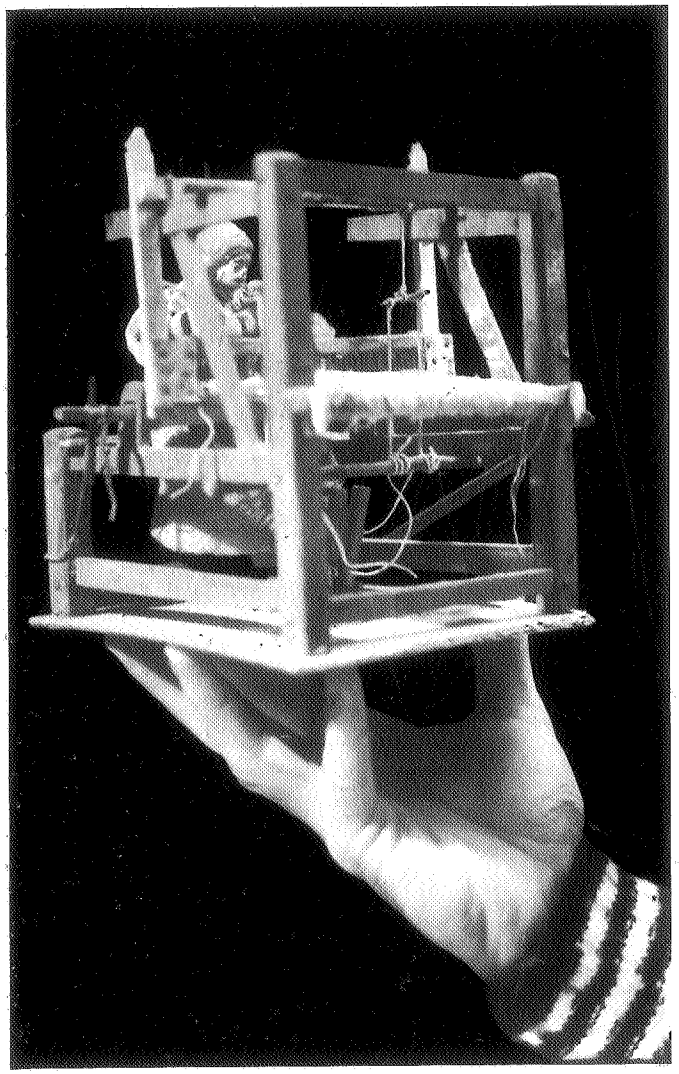
Fotogramma 85 (*a fronte*) - Cesoia appoggiata su carta fotografica, in scala al vero.
Fotografia 86 (*sopra*) - Fotografia della mano e dell'oggetto.

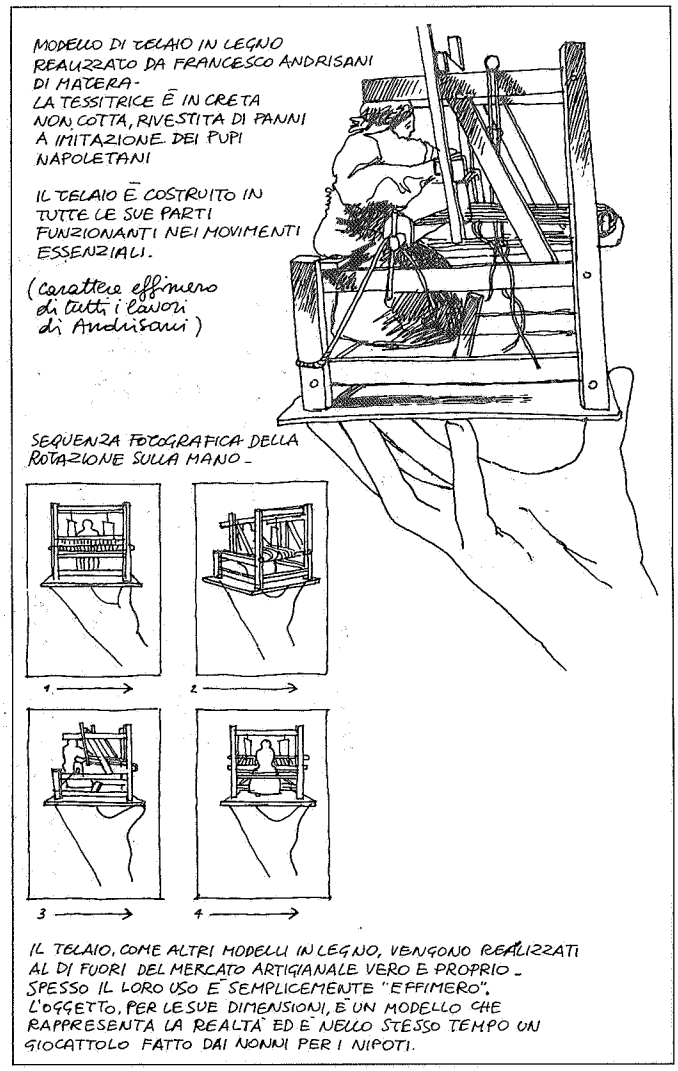




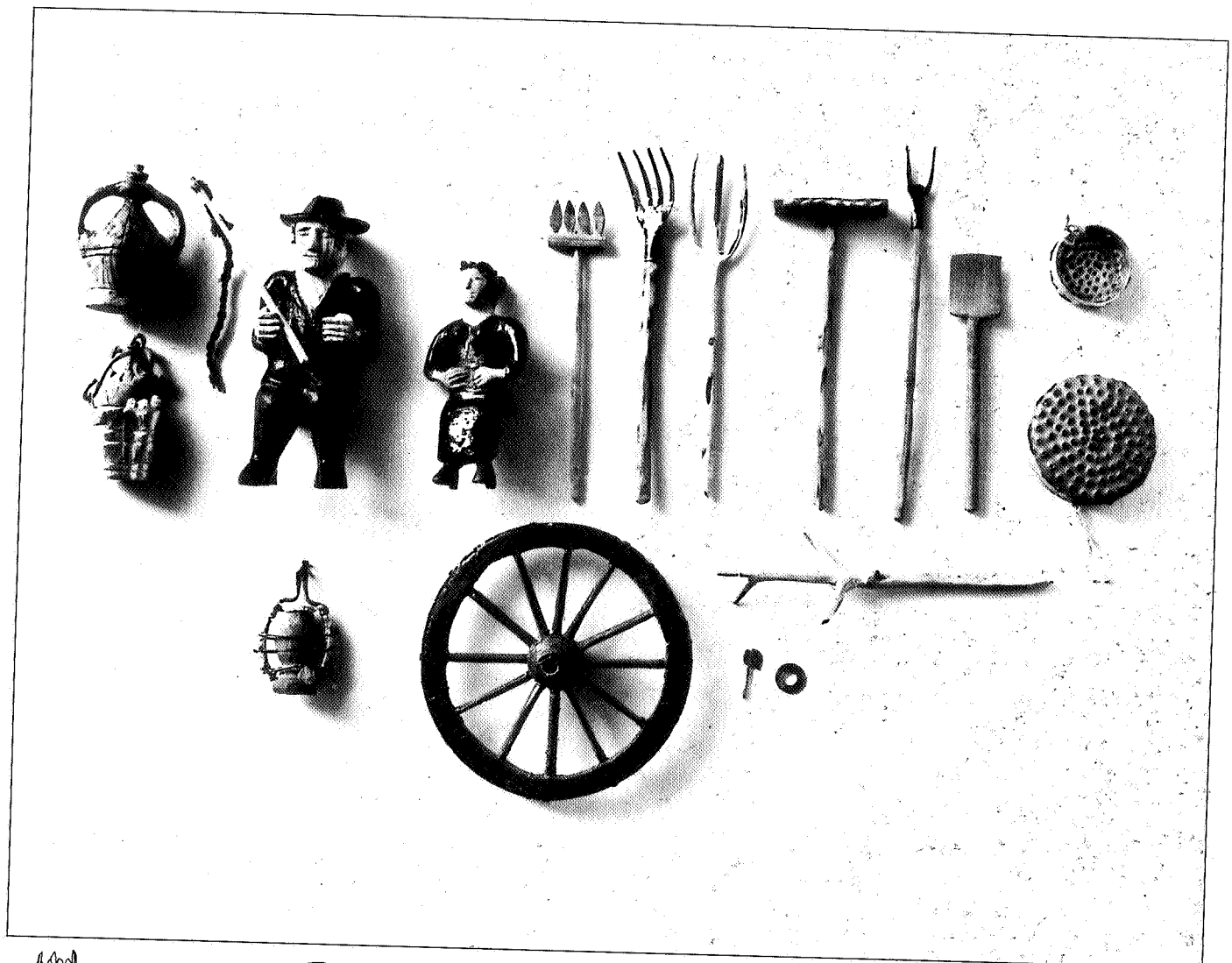


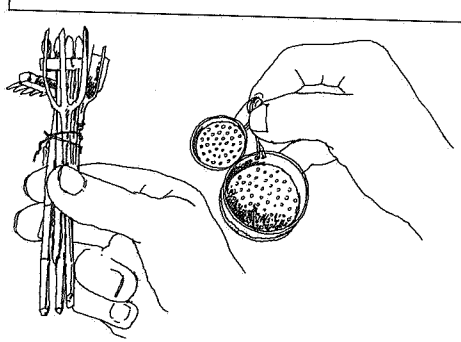
Fotogrammi 87-89 (*sopra*) - Attrezzi da lavoro appoggiati su carta fotografica.
Fotografia 90 e Fotogramma 91 (*p. a fronte*) - Modellino in legno fotografato su un piano luminoso; lo stesso modellino appoggiato su carta fotografica.





Fotografie e disegni 92-95 (*nelle 2 pp.*) - Fotografie e disegni di modellini in legno realizzati da ex contadini.

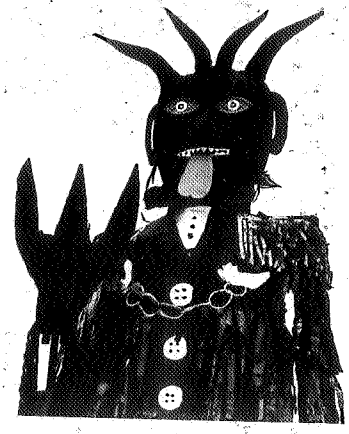


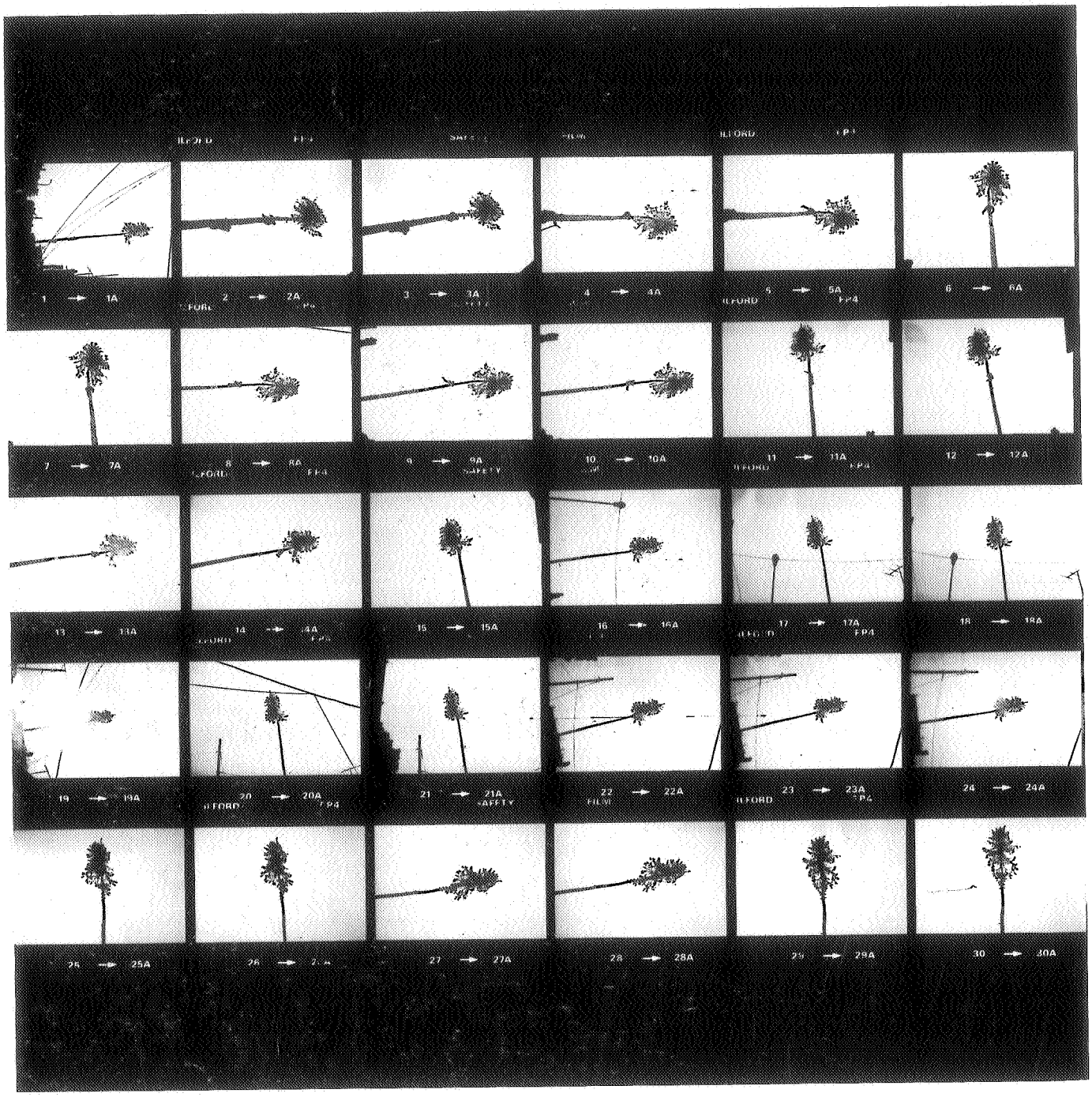


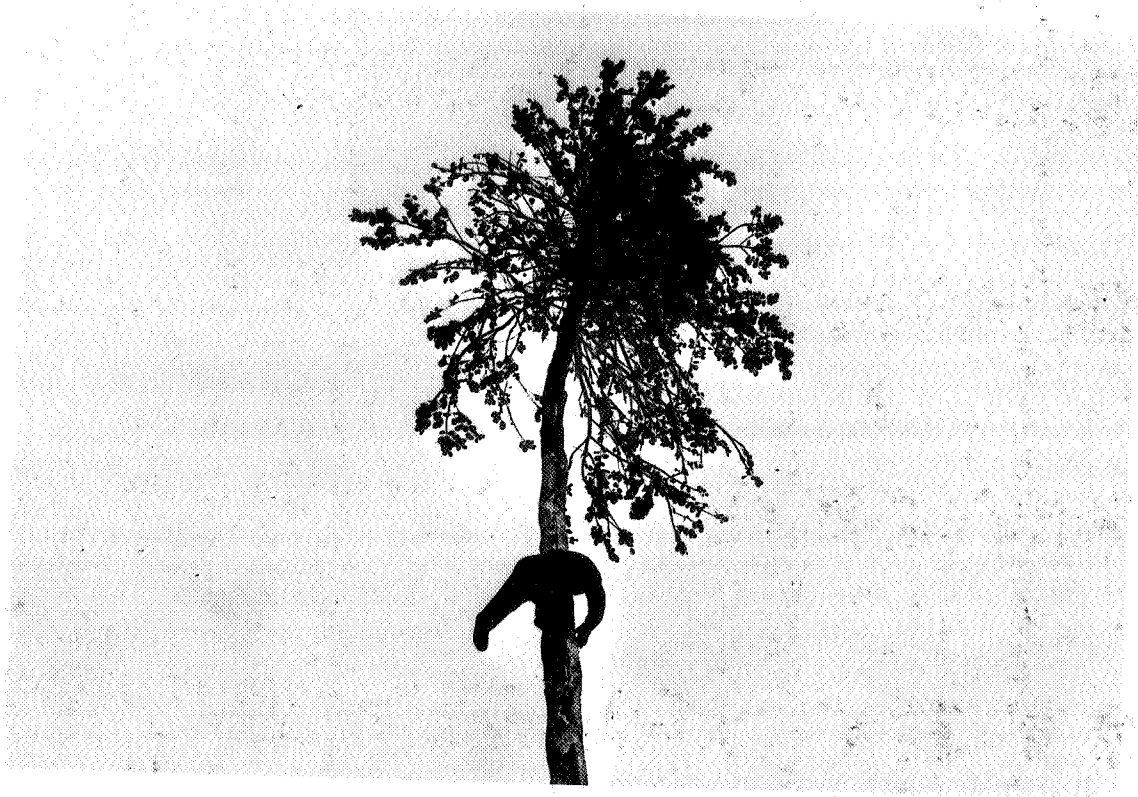
I segni della festa

Pur nella sua incompiutezza, questa parte del corso è servita a discutere i modi in cui la fotografia è stata usata nella documentazione delle culture popolari, specie nelle aree del Mezzogiorno italiano. L'argomento è talmente vasto per le implicazioni e le analisi critiche che comporta, che sarebbe impossibile dare delle risposte o formulare ipotesi metodologiche che non ci competono. Tuttavia si è riscontrato un particolare interesse da parte dei giovani partecipanti al corso, per cui si è cercato di vedere i risultati dell'uso documentario dell'immagine fotografica nelle scienze sociali attraverso una lettura dell'iconografia specifica.
Abbiamo rilevato che molto spesso la fotografia etno-antropologica è usata esclusivamente come supporto della parte scritta, come se il linguaggio fotografico nelle sue possibilità narrative non fosse in grado di comunicare la compiuta autonomia di un'immagine. Breve riflessione è stata peraltro dedicata ai mutamenti dei segni del codice fotografico in relazione alle diverse situazioni storiche dei fenomeni etno-antropologici.
Le immagini di questo breve capitolo nascono dall'uso della sequenza fotografica che viene reimpostata a livello di stampa secondo tagli e inquadrature significanti.
Nella fase di ripresa l'attenzione di chi fotografa è attratta dal *tempo reale* dei gesti e delle azioni che si svolgono durante le manifestazioni piuttosto che dai singoli momenti separati fra loro.

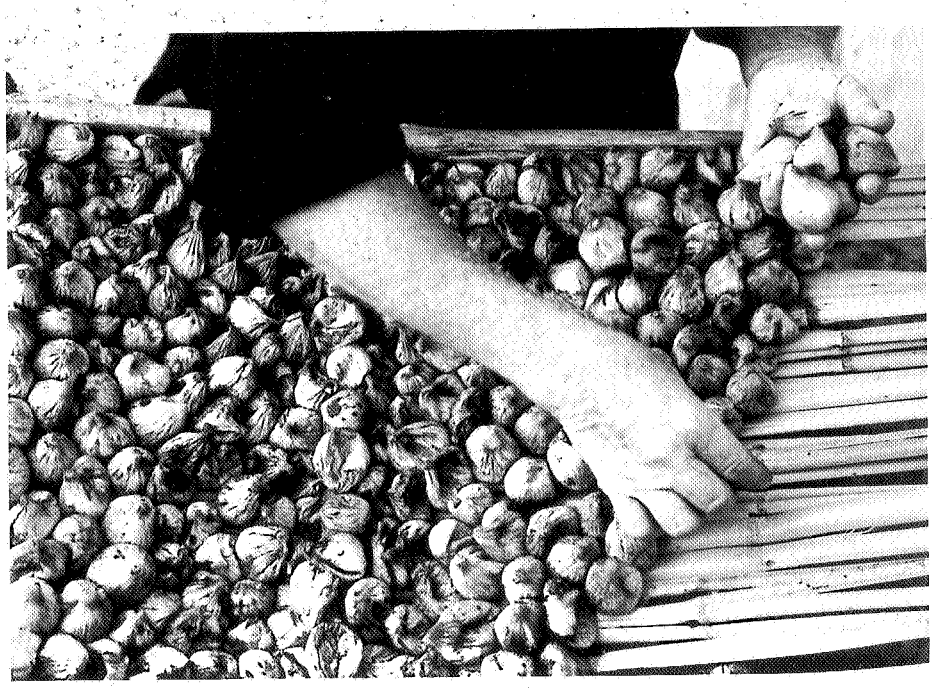
Fotografie 96-101 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie « I segni della festa »: tempo-sequenza e inquadratura.







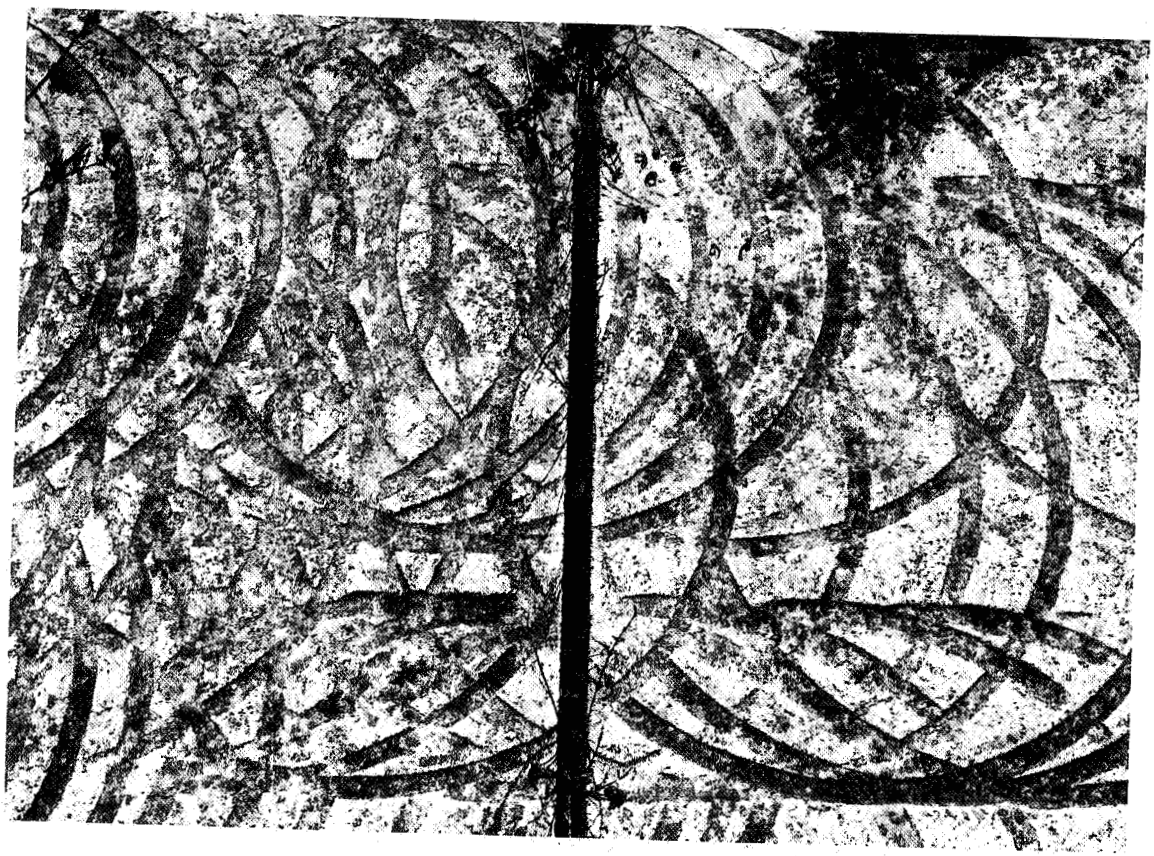
Fotografie 102-103 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie « I segni della festa »: tempo-sequenza e scelta.

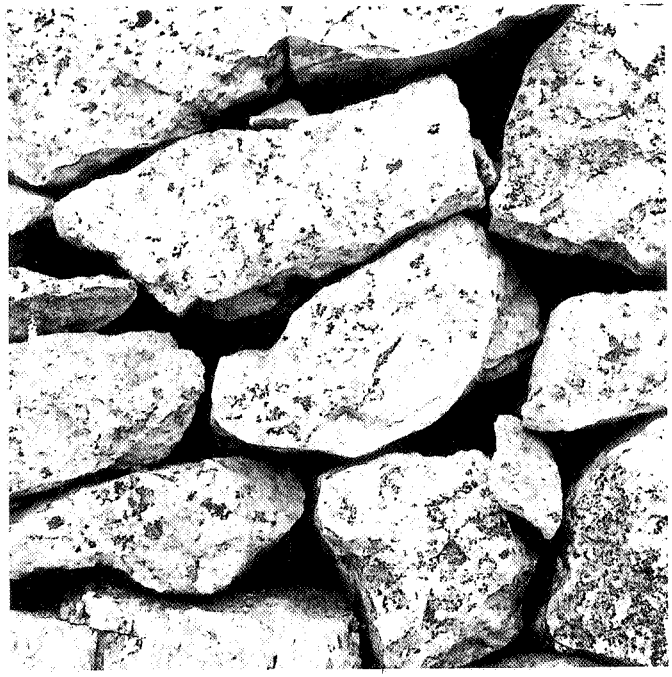


Fotografie 104-106 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie « I segni della festa »: tempo-sequenza e avvicinamento in fase di ripresa.

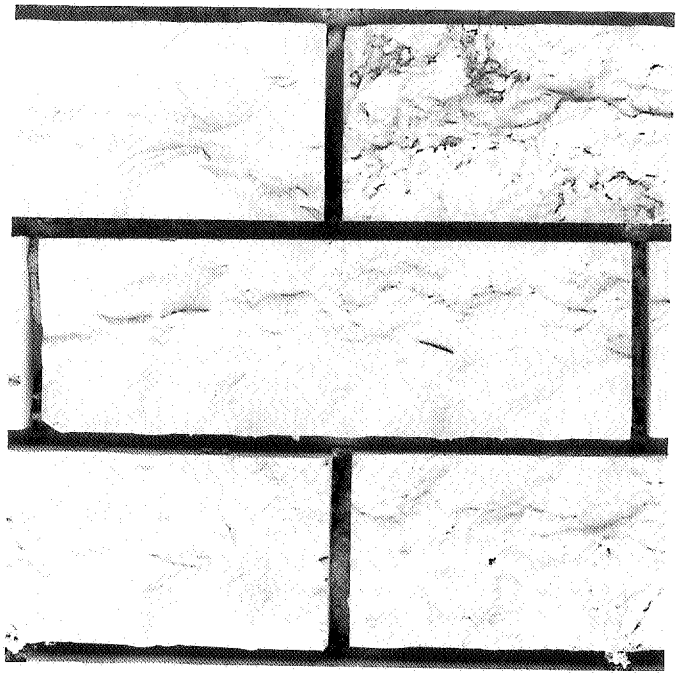
Lo sguardo da vicino

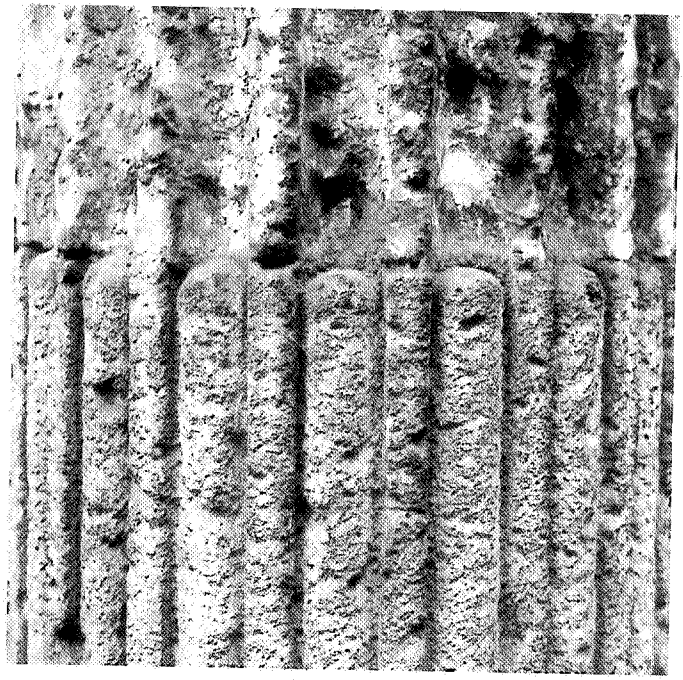
Tra le correnti della ricerca fotografica del '900, una da tener presente è quella che si definì, intorno agli anni Venti, come la « Nuova obiettività », apertamente in polemica con la sperimentazione degli artisti del Bauhaus.
La fotografia veniva intesa per la specificità tecnologica dello strumento, cioè la capacità di trascrivere in immagine i più piccoli dettagli della materia delle cose attraverso la visione diretta e ravvicinata dell'osservatore rispetto alla visione frontale dell'oggetto fotografato.
« Lasciamo l'arte agli artisti — scriveva Renger-Patzsch, uno dei primi autori che divulgarono la nuova " poetica " — e, mediante la fotografia, cerchiamo di creare immagini che abbiano un valore di per sé, in virtù della loro intrinseca qualità, senza andare a prendere prestiti all'arte ».
Questo breve riferimento storico ha introdotto il tema dello « sguardo da vicino », per comprendere meglio uno dei tanti nodi linguistici della fotografia ancora oggi presenti nella ricerca fotografica.
Abbiamo più volte sottolineato che la fotografia non è uno strumento per la documentazione del reale ma uno strumento per ricostruire la realtà. La ricostruzione della realtà, a livello d'insegnamento, dovrebbe avvenire gradatamente, partendo da impostazioni metodologiche che consentano al soggetto che fotografa di acquisire la percezione dei frammenti e dei significati meno visibili del reale. Anche i più (apparentemente) insignificanti particolari possono acquistare dei valori d'immagine imprevisti. Ad un massimo di realismo può corrispondere un massimo di irrealtà; più le cose sembrano vere (nelle immagini), e più diventano estranee e ambigue rispetto alla nostra percezione.

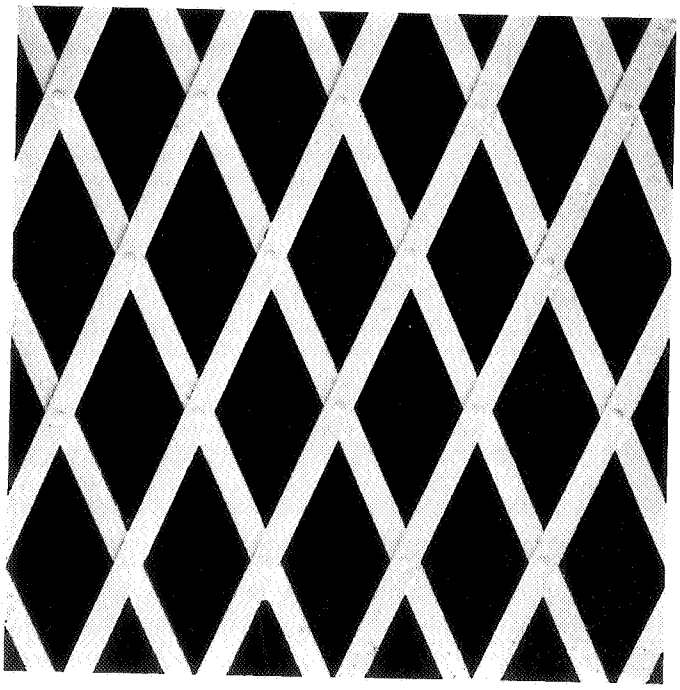


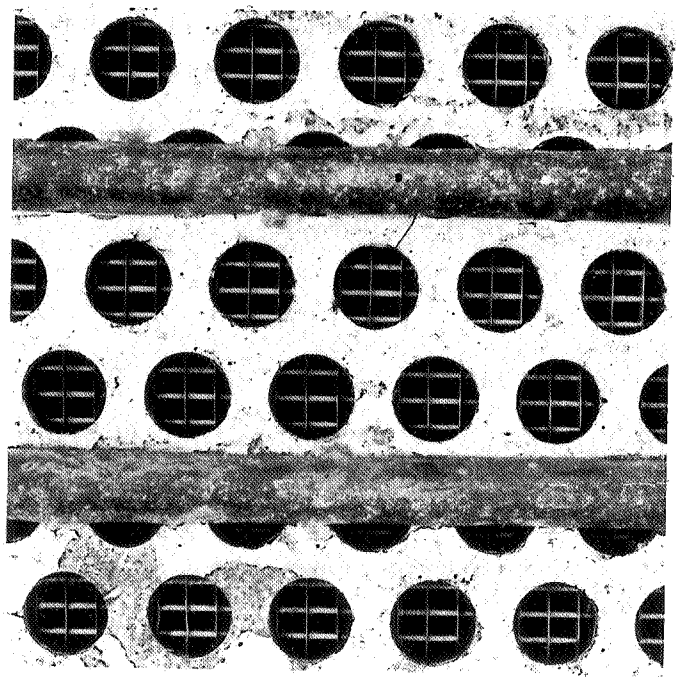


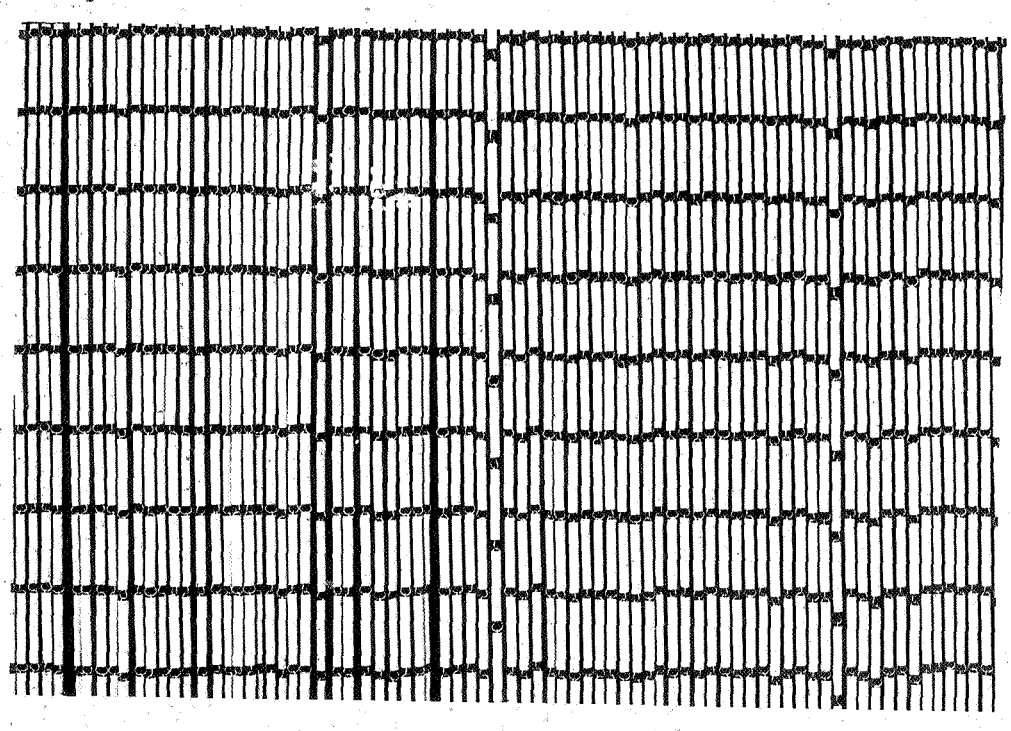
Fotografie 107-112 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie « Materiali come luoghi di segni ».



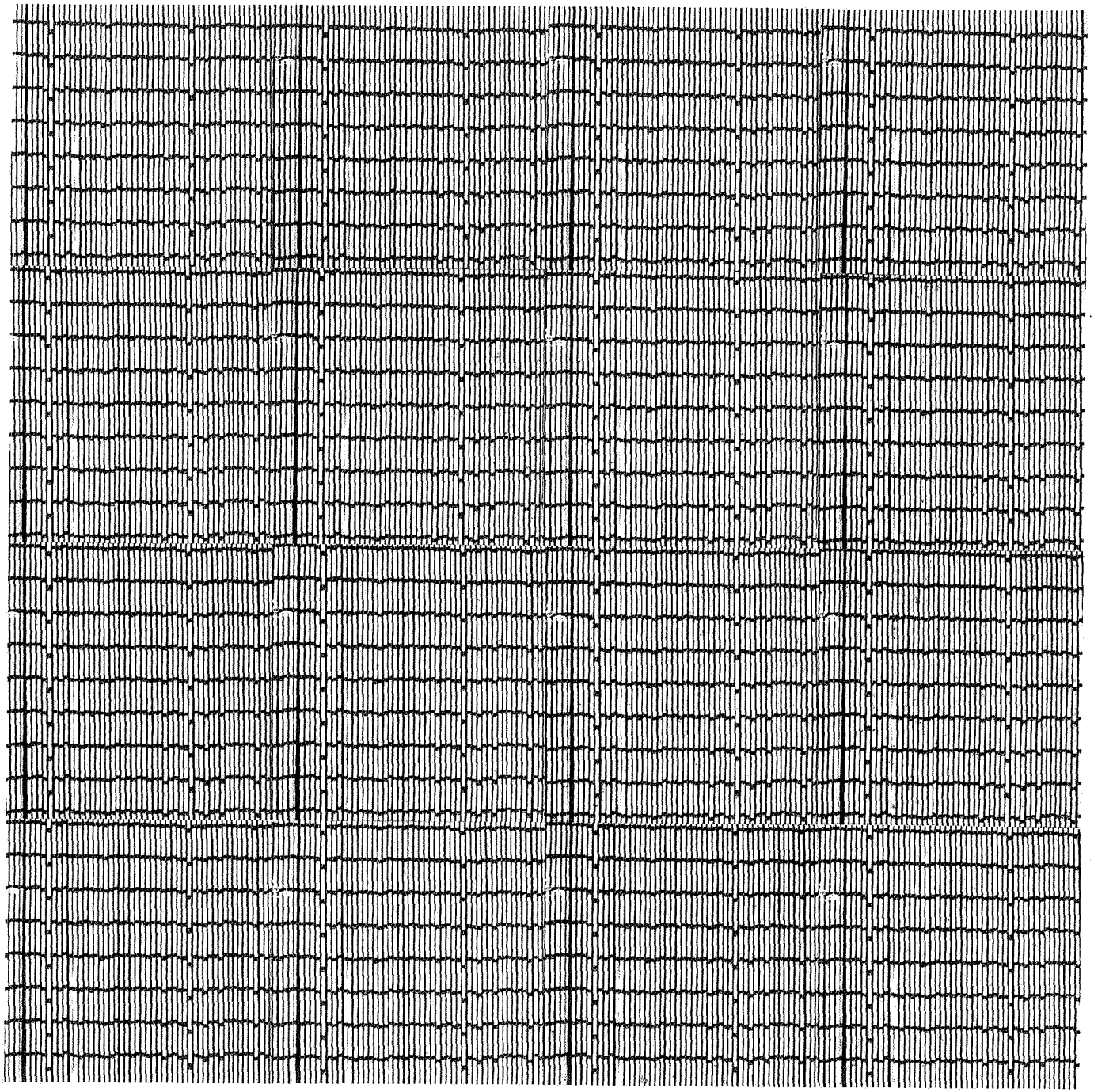


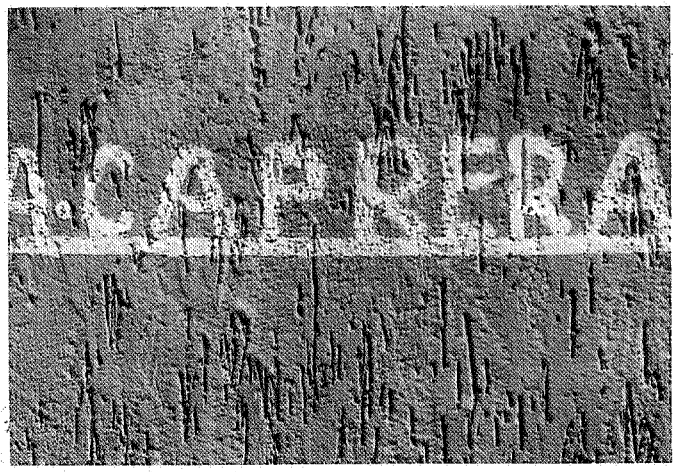






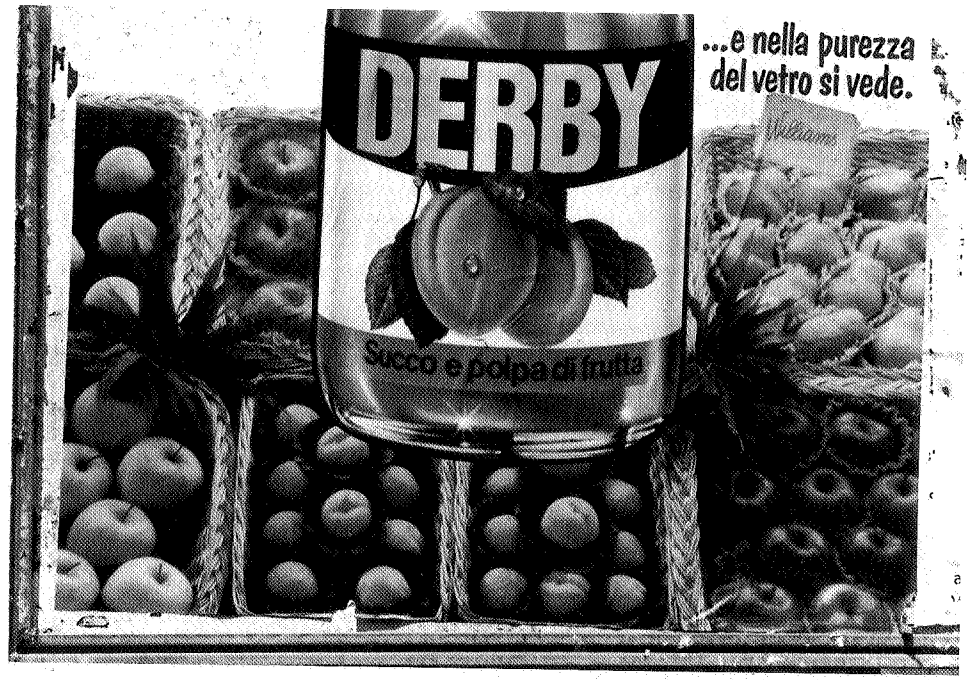
Fotografia 113 e fotocollage 114 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie « Materiali come luoghi di segni »: fotografia e fotocollage della stessa immagine ripetuta e ricomposta in una texture.

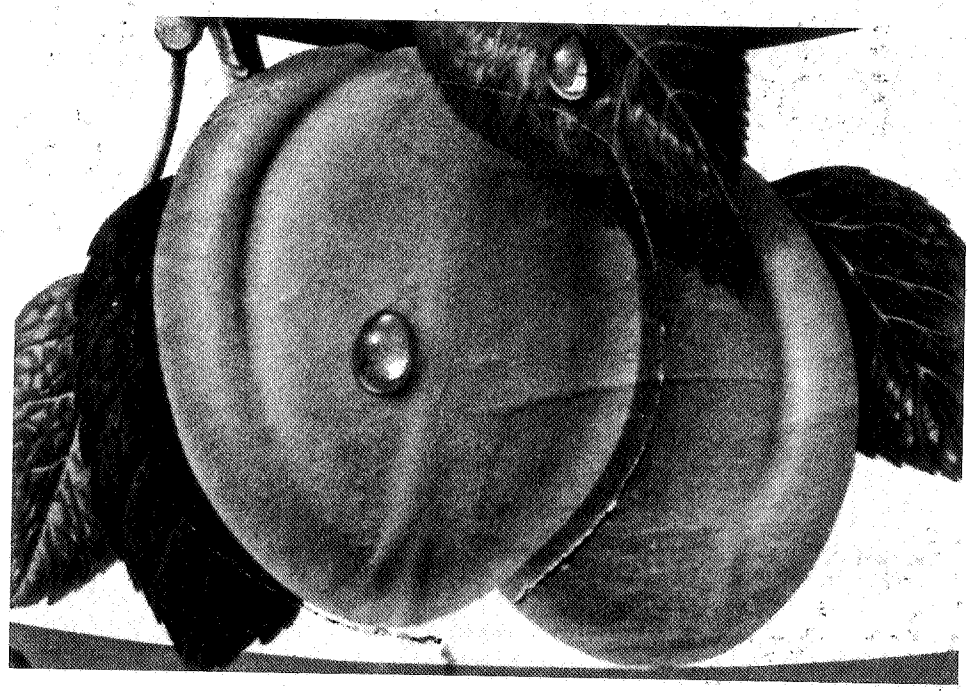




Fotografie 115-118 - Dalla serie « Materiali come luoghi di segni »: scritte sui muri.

Fotografie 119-120 (*p. a fronte*) - Dalla serie « Materiali come luoghi di segni »: manifesto murale e particolare ingrandito in fase di stampa.

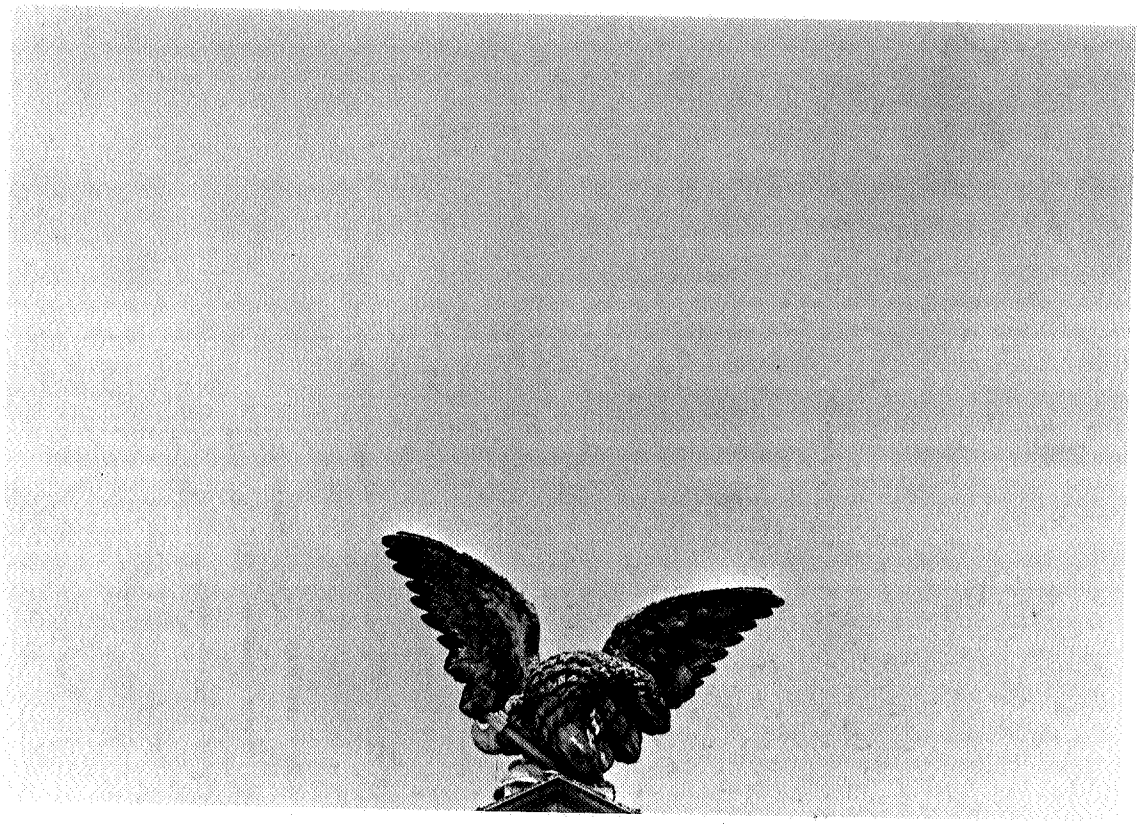

DERBY
...e nella purezza
del vetro si vede.
Williams
Succo e polpa di frutta

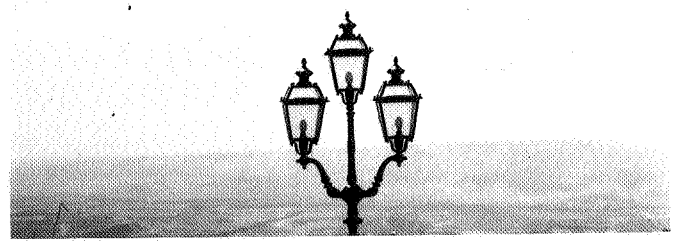


Fotografie 121-123 (*nelle 2 pp.*) - Dalla serie « Materiali come luoghi di segni »: particolari di architettura.

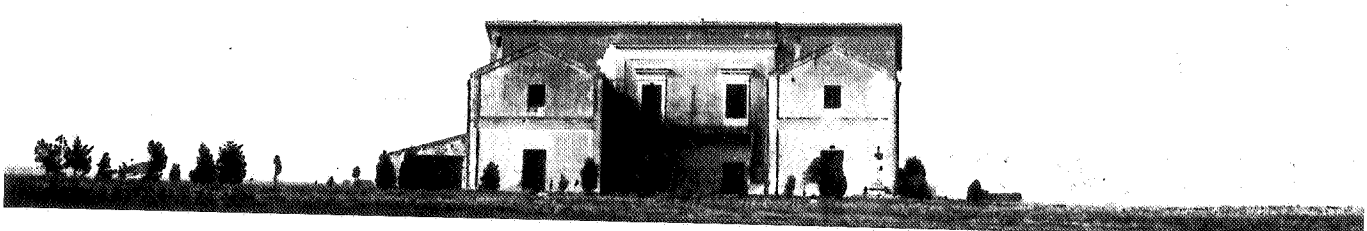
Tra cielo e terra

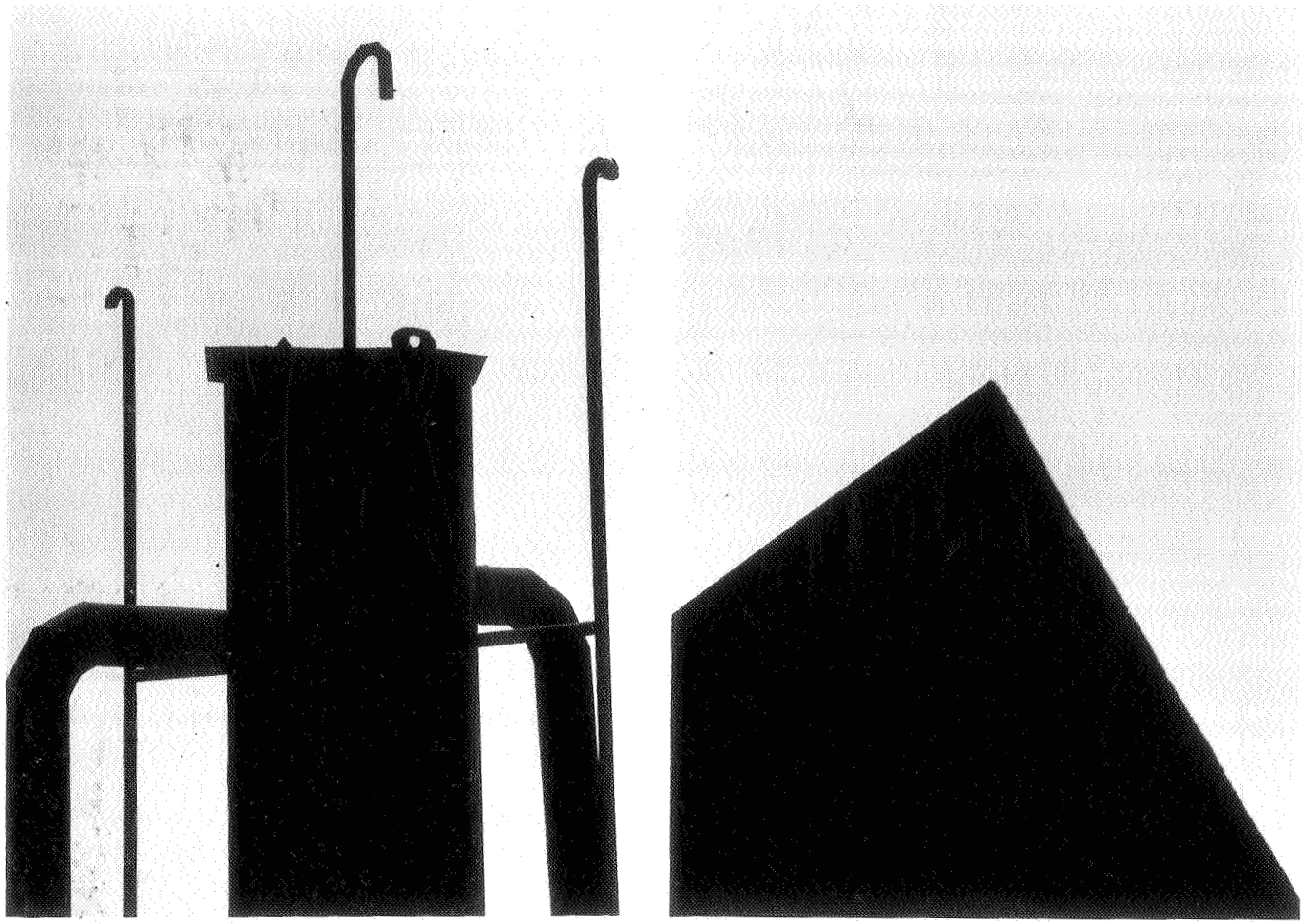
A conclusione del corso, si è visto il tema del paesaggio, come uno dei generi più diffusi della fotografia.
Sul piano formale, il paesaggio è inteso come rapporto tra lo spazio del cielo e lo spazio della terra, mentre il confine prospettico è dato dalla linea d'orizzonte.
L'orizzonte, in fase di ripresa, può salire, scendere o ruotare all'interno dell'inquadratura del mirino fotografico sino a modificare il normale senso di lettura dell'immagine. Oppure lo spazio del cielo può essere percepito come una grande « quinta teatrale », un fondale, davanti al quale e su differenti piani in profondità si collocano le forme della realtà.
Quindi l'attenzione è stata rivolta ai segni essenziali della realtà che inducono la struttura visuale dell'immagine fotografica al di fuori del realismo paesaggistico tradizionale.
Lo sguardo di chi fotografa è ancora una volta attento alla fenomenologia del segno (non a caso Merleau-Ponty amava Cézanne e il Cubismo) come uno dei momenti principali della sperimentazione fotografica.



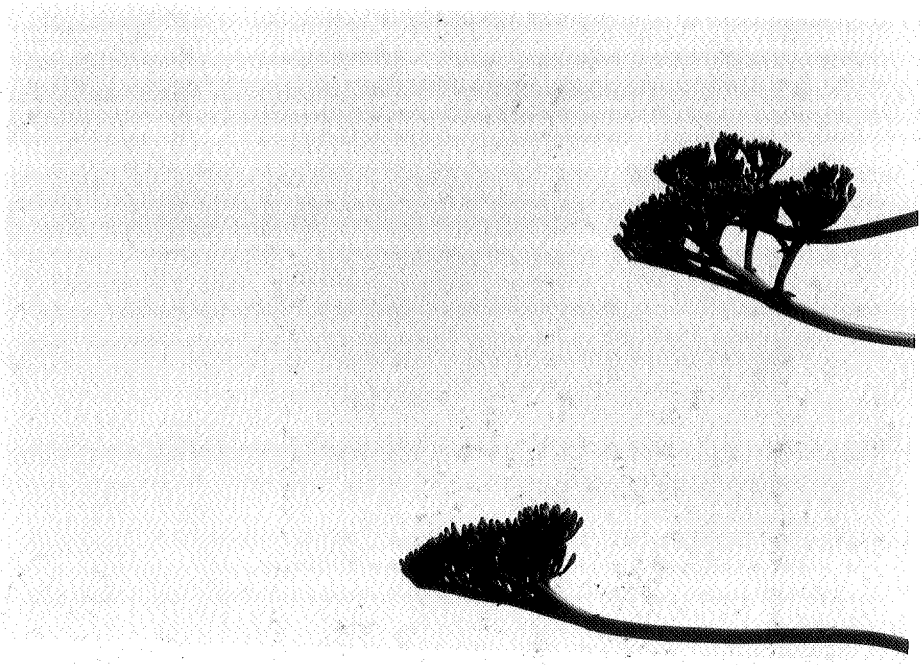


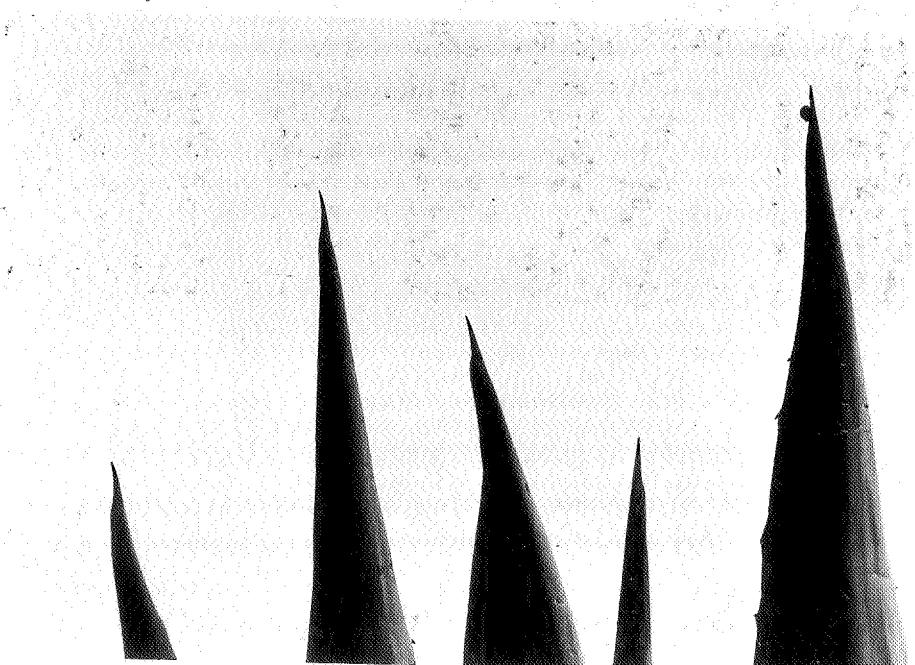
Fotografie 124-126 (*nelle 2 pp.*) - Nelle tre immagini lo spazio del cielo è volutamente dilatato a comprimere l'orizzonte. Il « vuoto » prevale sul « pieno » degli elementi emergenti del paesaggio.

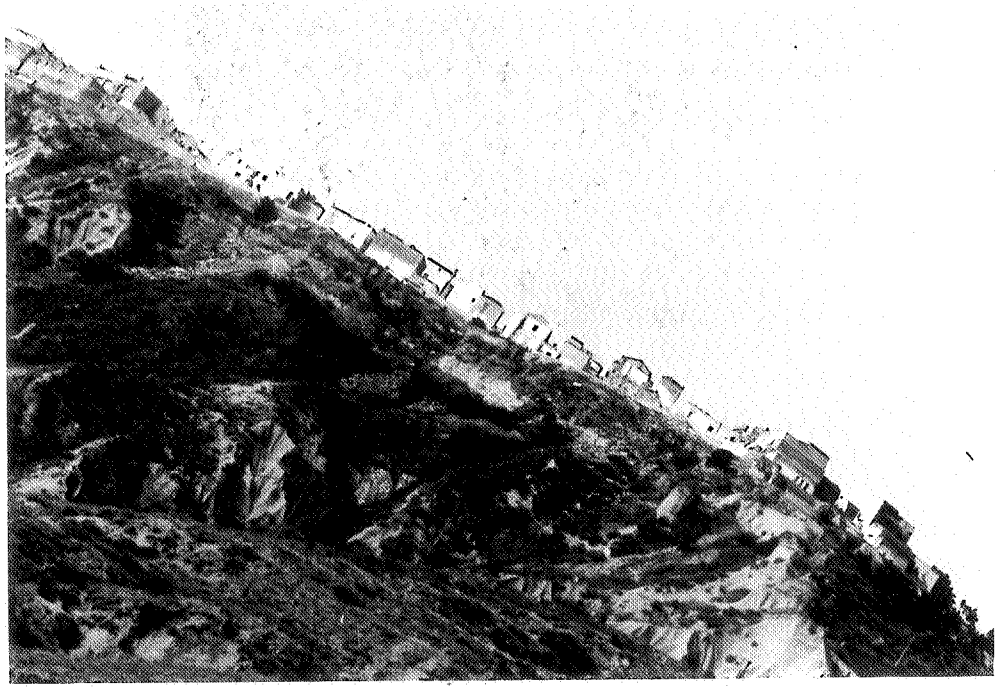




Fotografie 127-130 (*nelle 2 pp.*) - In queste immagini, alla linea dell'orizzonte delle foto precedenti si sostituisce il segno della forma in primo piano.







Fotografie 131-133 (*nelle 2 pp.*) - Il paesaggio è stato fotografato ruotando in tre posizioni la macchina fotografica sul proprio asse.

Fonti

La scrittura della luce

Raffaele Cascone: foto 32(*a-i*), 33(*a-e*); Armando De Michele: foto 19, 27, 29, 31; Lucia Donadio: foto 16, 17, 18, 30; Piero Errico: foto 10, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 23; Enzo Palazzo: foto 1, 2, 20, 24(*a-d*), 25, 26, 28; Salvatore Quinto: foto 3, 4, 5; Antonio Trivigno: foto 8, 9, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45; Girolamo Trotta: foto 7, 34, 38; Girolamo Trotta e Raffaele Cascone: foto 6(*a-f*).

Lo specchio e l'ombra

Carlo e Antonio Burzo: foto 55, 56, 57, 60(*a-f*); Gabriella Corazza: foto 46, 47, 48; Enzo Palazzo: foto 49, 50, 58, 59; Roberto Paolicelli: foto 61, 62, 63, 64, 65; Maria Rosaria Romaniello: foto 51, 52, 53, 54.

La memoria rivisitata

Carlo e Antonio Burzo: foto 73, 74, 75, 76; Armando De Michele: foto 69(*a-f*); famiglia Curatelli Montalbano Jonico 1930 c. (fonte), Ass. Fotografica « Obiettivo Lucania »: foto 68; Enzo Palazzo: foto 71, 72; famiglia Palazzo Montalbano Jonico 1926 c. (fonte), Ass. Fotografica « Obiettivo Lucania »: foto 70; famiglia Tocci Montalbano Jonico 1915 (fonte), Ass. Fotografica « Obiettivo Lucania »: foto 66, 67.

Luoghi e oggetti

Carlo e Antonio Burzo: foto 77, 78; Mario Cresci: foto 79, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95; Armando De Michele: foto 82, 83, 84; Maria Rosaria Romaniello: foto 80, 81; Girolamo Trotta: foto 87, 88, 89.

I segni della festa

Francesco Pentasuglia: foto 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106; Antonio Trivigno: foto 102, 103.

Lo sguardo da vicino

Carlo e Antonio Burzo: foto 108, 112; Armando De Michele: foto 111, 117, 118, 121, 122, 123; Enzo Palazzo: foto 107, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 119, 120.

Tra cielo e terra

Rossella Bia: foto 124; Paola Biavati: foto 131, 132, 133; Lucia Donadio: foto 127, 128, 129, 130; Salvatore Quinto: foto 125; Annibale Sacco: foto 126.

Fotografie di apertura dei capitoli

P. 13: William Henry Fox Talbot, *Disegno fotogenico*, 1838; p. 43; Paul Strand, *Fotografia*, 1915; p. 53: famiglia Morelli Montalbano Jonico 1885 c. (fonte), Ass. Fotografica « Obiettivo Lucania »; p. 63: Francesco Pentasuglia, *Accettura*, 1982; p. 77: Roberto Paolicelli, *Accettura*, 1981; p. 85: Roberto Paolicelli, *Matera*, 1982; p. 95: Roberto Paolicelli, *Montescaglioso*, 1983.

Identità lucana

Le fotografie raccolte in questa parte del volume sono articolate in tre sezioni: la prima, relativa alla *memoria fotografica,* presenta una selezione dei materiali che i gruppi di lavoro hanno ricercato e reperito in diversi paesi della Basilicata presso archivi e collezioni private; la seconda e la terza sezione presentano una selezione delle foto scattate dai gruppi, dunque costituiscono il momento nuovo del loro *sguardo fotografico.*

All'interno della prima sezione — intitolata LA MEMORIA — i materiali fotografici hanno un'organizzazione per sequenze (*La scena del fotografo - Dentro la famiglia - Emigrare - Riti di svago - Di fronte al lavoro - Balilla*) che risponde a esigenze di collocazione storica, e un'organizzazione strutturale attraverso il fotoschema di apertura (*L'identità rappresentata*) che suggerisce una interpretazione ideologico-culturale dei materiali stessi. Completa la sezione una nota sulle fonti.

All'interno della seconda sezione — intitolata LO SPAZIO — le fotografie sono organizzate secondo alcune tipologie di case che l'obiettivo ha individuato: nella sequenza *Luoghi di case* si presentano le case contadine e quelle di paese; nella sequenza *Dimensione urbana,* l'ambiente urbano.

Nella terza sezione — intitolata IL COMPORTAMENTO — la fotografia ha scandagliato le modalità del lavoro artigianale (v. la sequenza *Da artigiano*) e la tipologia delle feste (v. il fotoschema *Struttura di festa*).

In ogni caso il lavoro, nel suo complesso, rispetta un costrutto d'insieme. Fotografie d'archivio, rilevazione sulla tipologia della casa, modalità del lavoro artigiano e tipologia della festa costituiscono altrettanti saggi diacronici e sincronici esplorativi di alcuni aspetti della cultura lucana.

Ognuno da solo produce un modo esplorativo diverso, e tutti assieme tendono a ricomporre una figura d'insieme. Naturalmente il lavoro qui presentato non ha, rispetto ai temi trattati, alcuna pretesa di esaurire i tagli interpretativi praticabili sull'universo culturale lucano; costituisce, semmai, una indicazione di metodo e di dire-

zione in relazione allo spoglio e alla rilevazione fotografica.
Aprire con le foto d'archivio non vuole essere una premessa liturgica sul tempo andato, ma corrisponde al valore determinante che si intende attribuire alla dimensione storica, nel senso concreto che essa svolge nella cultura di oggi, nei termini vivi e operanti della memoria individuale e collettiva.
Una memoria, dunque, di cui le singole foto non costituiscono il segno coagulato dello sguardo di un solo istante, ma, tutte insieme, le tessere di un sistema di segni e di significati interno all'universo simbolico della vita e della cultura sociale e familiare lucane.
Le foto possono essere, in altri termini, al di là della consapevolezza di chi vi è ritratto o di chi le ha scattate, il filo di Arianna per ricomporre a ritroso un quadro d'insieme.

La memoria e lo sguardo

La memoria: la foto d'archivio

Per la foto d'archivio, per motivi di agibilità nella fase di spoglio, ci si è limitati alle foto di epoca più remota. Tuttavia sarebbe estremamente interessante estendere il rilevamento del materiale via via a periodi a noi più vicini. Un tale lavoro di raccolta fotografica presenta una serie di problemi inerenti alla tecnica di scavo, problemi che vanno adeguatamente affrontati e risolti, pena la inutilizzabilità parziale se non totale dei materiali stessi.

Non dobbiamo minimamente trascurare infatti la natura di documento del materiale fotografico, documento a vario titolo, a seconda della specifica strumentazione disciplinare di cui disponiamo, e dunque, secondo i casi: documento storico, sociologico, antropologico, ma pur sempre documento [1]. E come tale non può andare perduta o trascurata alcuna indicazione di corredo, integrativa del documento stesso, diversa a seconda dell'interesse disciplinare, ma pur sempre indispensabile.

Esemplificando: una foto perderebbe gran parte del suo valore storico se non fosse certa o attribuibile una datazione, o ancora se non risultasse nota l'identificazione del luogo o del personaggio ritratto. Altrettanto fondamentale, per un taglio di lettura antropologico, può risultare la conoscenza di altre notazioni connesse alla fotografia reperita, come ad esempio l'attribuzione dell'autore della foto scattata o la notazione se si tratti di una foto di posa o di una istantanea [2].

Il ritrovamento della foto d'archivio — e quando dico di archivio intendo l'album di famiglia, ma pure la scatola delle scarpe in cui tante volte le foto sono riposte — assume in questa prospettiva una valenza particolare. Non si tratta di saccheggiare, più o meno oculatamente, un territorio riposto della storia e della cultura individuale e collettiva, ma di attingere consapevolmente a esso come a un archivio o a una biblioteca ancora da

inventariare, un archivio appunto della nostra memoria visiva.
Si tratta pertanto di una fase delicata di ricerca sul campo, non diversa da quelle che la ricerca etnografica e antropologica hanno sperimentato e approfondito da tempo. E con quest'affermazione non intendo stabilire un esclusivo appannaggio di tali discipline nel reperimento dei materiali fotografici, ma piuttosto riferirmi al metodo che esse hanno perfezionato nella pratica del lavoro di campo. Nella raccolta, infatti, non ci si imbatte solo in problemi di attribuzione e di datazione di materiali anonimi (in alcuni casi le lacune potrebbero essere colmate da controlli incrociati successivi), ma è nel modo e nel momento stesso di raccoglierli che più si fa sentire la specificità della strumentazione antropologica. Come e da chi verranno raccolte le foto sul campo? Chiunque abbia una pratica di lavoro sul terreno può osservare il divario fra comportamento manifesto e ideologia, lo scarto che esiste tra « vissuto » e « pensato ». E la individuazione stessa dello scarto può essere significante.
La raccolta delle foto riposte allora diviene un'operazione esplicativa di molteplici contenuti. Le foto sono generalmente custodite nell'intimità della famiglia; il tirarle fuori ha un significato diverso nell'universo borghese e in quello contadino, cioè significa cose estremamente diverse a seconda del contesto, a seconda degli interlocutori.
Colui che raccoglie le foto, in quale rapporto di fiducia, di stima o di potere è con colui che — poniamo — gliele dona, gliele fornisce oppure gliele procura? Sono interrogativi che incidono in modo determinante sulla qualità del lavoro di scavo. Soggetto e oggetto della ricerca si ritrovano, come sempre e anche nel nostro caso, a definire il loro rapporto reciproco in relazione a una cascata di variabili: al rapporto di fiducia può corrispondere, diversamente da quello di potere, un tipo di conoscenza molto più intima, più riposta. E le fotografie, per certi versi, ineriscono alle zone più riposte, affondano ed evocano a volte le zone più occulte, più contorte della storia e dell'esperienza individuale e collettiva, personale e familiare.
Esiste una gerarchia tra le foto e, corrispondentemente, una loro fruibilità che va dall'intimo al familiare, al pubblico, e che passa per una serie estremamente articolata di valutazioni personali e di variabili specifiche da contesto a contesto. In un contesto rurale, ad esempio, la gerarchia delle foto sancisce i modi e i luoghi per la fruizione individuale e collettiva. Sotto i vetri della credenza in cucina o enfatizzata dalla cornice è esposta solo e soltanto una tipologia ben definita di temi e di soggetti, così come ne sono accuratamente riposti e custoditi altri. Nei modi e nei luoghi del rapporto con la fotografia viene quindi a esplicitarsi la « qualità » del rapporto con le persone della struttura familiare intesa nella sua accezione più estesa — che include cioè i parenti stretti e quelli lontani, i presenti e gli emigrati, i vivi e i morti [3].
Alla luce delle considerazioni svolte fin qui ben si comprendono l'importanza e le difficoltà che comporta un lavoro di recupero di vecchio materiale fotografico quando esso sia finalizzato a scopi conoscitivi o di ricerca. Nel progetto formativo del corso con i gruppi lucani esistevano almeno tre buoni motivi per proporre una esperienza simile:
1. la motivazione stessa dei gruppi che avevano difatti manifestato e motivato l'interesse per la ricerca documentaria sul proprio passato fotografico;
2. l'importanza formativa di una esperienza sul terreno, con tutte le difficoltà che essa comportava, avrebbe fornito poi ai partecipanti l'occasione didattica di riflettere sul proprio operato;
3. la posizione oggettiva dei gruppi locali, il fatto cioè di trovarsi nella non trascurabile posizione di partecipanti osservatori rispetto alla realtà locale, accorciava non poco le distanze e dunque la possibilità di svolgere un ottimo lavoro sul piano della qualità dei risultati.

Lo sguardo: la documentazione attuale

Se la fotografia, come abbiamo visto, può costituire il luogo visibile della memoria, tanto più essa ribadisce nel presente i momenti fluidi e occasionali dello sguardo. Come la memoria può essere rappresa in un archivio fotografico, così lo sguardo può coagularsi in una serie di foto.
Sicché, se da un lato i partecipanti ai corsi si sono dedicati alla raccolta del materiale fotografico custodito presso le famiglie proprie, di amici o di conoscenti, dall'altro hanno maturato, nel corso dell'esperienza formativa, l'esigenza di produrre in proprio una documentazione fotografica sulla realtà.
Ma su cosa si può posare significativamente lo sguardo fotografico per imbrigliare una immagine che ci restituisca la legittimità di averla fotografata? Che cosa acqui-

sta senso del reale a essere fotografato? Che cosa è specificamente fotografabile? La domanda non è peregrina. Non tutto ciò che si vede acquista senso se lo fotografiamo. Intanto perché dipende dal modo stesso di fotografarlo; poi, dal perché prossimo della fotografia, cioè dal motivo ispiratore, estetico, analitico, comunicativo, ecc.; infine, dalla specificità fotografica, cioè da un modo particolare di dialogare col mondo visibile.
Evidentemente ci sono molti modi di rispondere a queste domande, almeno quanti sono i tagli, gli interessi, le inclinazioni di ciascuno di noi. Ma ce ne sono molto meno se ci si colloca all'interno di una struttura disciplinare.
Se proseguiamo nella direzione che ci è piaciuto assumere nel nostro lavoro, quella appunto di uno sguardo antropologico, scopriamo allora che le alternative si riducono drasticamente. Alla domanda che noi facciamo alla fotografia di ritagliare lo spicchio di mondo che più c'interessa e più ci compete, sarà più facile rispondere.
È necessaria a questo punto un'ulteriore nota riflessiva. Ho parlato prima, per le foto d'archivio, di documento storico, antropologico; sottolineo ora il carattere di documento anche per i materiali che i gruppi si sono accinti a produrre. La distinzione tra i due tipi di documento va però esplicitata: nel primo caso si tratta di materiali sommersi da portare alla luce, e per far ciò bisogna porsi al riparo da alcuni rischi, cui abbiamo precedentemente accennato; nel secondo si tratta di materiali da produrre ex novo, e pertanto vanno forniti i criteri e i metodi da adoperare nel produrli.
Non voglio con ciò sostenere che il fatto puro e semplice di dichiarare gli intenti della propria ricerca fotografica metta al riparo da incongruenze che si possono produrre nel corso del lavoro, quasi che la pura enunciazione di metodo in qualche modo preservi dall'errore e garantisca dei risultati. Tante volte è vero esattamente il contrario, e una foto scattata a caso può essere più rilevatrice di tante altre intenzionali. Ma al di là dell'eccezione vale la norma: intendo evidentemente qui ribadire i criteri di pertinenza di una rilevazione fotografica e di congruenza con le finalità di una qualsivoglia ricerca. Che questo accada ottemperando o viceversa disattendendo le legittime aspettative è questione che si ripropone qui come in ogni altro tipo di ricerca.
Problemi di pertinenza e di congruità, dunque problemi niente affatto generici, ma strettamente connessi allo specifico disciplinare.
Se ci troviamo a svolgere un lavoro di carattere antropologico, chiederemo alla rilevazione fotografica di essere appunto pertinente e cioè di attenersi all'oggetto antropologico, ma di esserlo altresì in modo congruente e cioè dentro le coordinate di metodo e di strumentazione specifiche di quella disciplina.

Spazio e comportamento: dati visivi

Dentro un'ottica antropologica, allora, le forme del comportamento saranno le più idonee a una rilevazione fotografica. È tutt'altro che estraneo, se non specifico infatti della pratica fotografica, la prerogativa di fissare l'abusato « attimo fuggente », che altro non è se non la forma varia del comportamento, dal più semplice e impercettibile al più complesso e duraturo. Ecco che la strumentazione antropologica si può felicemente arricchire del contributo fotografico, usandolo al pieno delle sue potenzialità linguistiche e strutturali.
Ma se il comportamento è sicuramente il luogo principe di esercizio della fotografia antropologica, una rilevazione altrettanto utile potrà derivare dall'analisi dello spazio. Lo spazio, l'ambiente, il luogo cioè dentro il quale il comportamento umano si svolge, è per definizione la scena su cui si muovono i personaggi per essere fotografati. Non sarà difficile allora mutuare dalle esigenze antropologiche le richieste specifiche da fare alla fotografia nella rilevazione e nell'analisi che essa agevolmente potrà restituirci dello spazio in relazione al vissuto.
Per le nostre esigenze di formazione si è posto il problema di sensibilizzare in questa direzione i gruppi di lavoro. I contenuti della ricerca fotografica si sono venuti identificando a partire dalle motivazioni dei gruppi stessi e in alcuni casi da iniziative sporadiche già affioranti al momento del nostro primo incontro con loro. È nato così, nell'ambito dell'analisi dello spazio, il tema della ricognizione sulla casa che ha suscitato notevole interesse in quasi tutti i gruppi, producendo in tal modo la possibilità di una ricognizione « per saggi » su un'area abbastanza estesa del territorio lucano.
Su un'area più ristretta si sono svolte, invece, in relazione all'analisi del comportamento, le ricognizioni relative all'artigianato e alle feste.
In realtà, la definizione di specifici temi a soggetti per avviare una rubricazione è operazione estremamente complessa, intimamente connessa alla natura e al taglio della ricerca stessa. Difficilmente può acquistare a posteriori

un senso una raccolta di fotografie effettuata fuori da un'impostazione e priva di metodo disciplinare [4].
Resta il fatto che ogni foto è portatrice di numerose notazioni di vario genere, ordine e grado, ed è quindi rubricabile sotto diverse voci, leggibile secondo molteplici angolazioni.
Ogni foto è un universo semantico, ma non ci possiamo fermare davanti a una simile constatazione se ne vogliamo fare uno strumento aggiuntivo e cumulativo della nostra conoscenza.
Quella foto deve cioè essere necessariamente letta sotto il tiro incrociato di uno specifico taglio disciplinare. Fuori dall'alea della comunicazione estetica, il dato visivo deve fornire alcune probabili certezze per assurgere a dignità di dato fotografico » in un ambito scientifico.
Non è un combattimento, come a qualcuno potrebbe piacere, tra scienza e arte; è semmai una semplice utilizzazione dell'informazione estetica dentro le coordinate ordinatrici di una scienza, peraltro, nel caso nostro, con marcata vocazione empirica.
In realtà, non mi è mai piaciuto fornire una demarcazione irrevocabile tra scienza e arte in quanto, come ho più volte ribadito, ritengo che l'una e l'altra pratichino vie specifiche di conoscenza, che non necessariamente si escludono, e che vale la pena di precisare ogni volta che se ne presenti l'opportunità.
Esistono artisti e forme d'arte che si sono avvalse di forme ordinatrici di derivazione prettamente scientifica, così come esistono risultati scientifici che non disdegnano l'apporto creativo dell'arte.
Anche alla singola fotografia, assunta o meno come dato visivo di tipo antropologico, non si è mai inteso precludere una potenzialità interpretativa — e anzi in questo senso credo di essermi pronunciato.
Ma resta il fatto che la specificità tecnico-linguistica della fotografia le consente di orientarsi in vario modo: da un lato, legandosi alla caratteristica tecnica dell'apparecchio fotografico quale riproduttore della realtà, si è pervenuti al concetto della fotografia come documento; dall'altro, esaltando le potenzialità sintetiche del linguaggio fotografico, si è pervenuti parimenti al luogo comune « la fotografia vale più di mille parole ». Evidentemente, tutt'e due queste direzioni recano in sé qualcosa di vero: la foto è documento, ma la foto è anche narrazione, la foto è analisi, ma può anche essere sintesi della realtà osservata. Corrispondentemente potremo ottenere dati visivi analitici o sintetici.
Dobbiamo renderci conto della latitudine comunicativa e informativa a cui tutto questo dà luogo, ma dobbiamo altresì valutare il contributo specifico che ne può derivare in un ambito disciplinare come quello antropologico. In questo senso la singola fotografia, pur nella sua ampiezza di significati, inserita in un sistema di relazioni, produce ulteriori livelli di riflessione.

Sistemi di immagini: i fotoschemi

È per questa strada che ho maturato più volte l'esigenza di *organizzare le foto dentro uno schema di lettura*: sono così nati i « fotoschemi ». Le suggestioni strutturalistiche che hanno ispirato costruzioni di questo tipo hanno spesso dato buon esito, nel senso che il costrutto d'insieme traeva forza dalle singole foto, non meno che le singole foto dal costrutto d'insieme.
Ciò vuol dire che la « struttura » dava un senso globale a ogni elemento compositivo, mentre ciascuno di essi trovava una collocazione indispensabile per l'insieme.
Naturalmente risultati di buon livello nella organizzazione delle fotografie si possono ottenere quando i materiali fotografici, in relazione al tema preso in esame, lo consentono. Non tutto è certamente interpretabile per via visiva e dunque strutturabile per questa stessa.
Un fotoschema di tipo antropologico sarà allora quello in cui assumeranno significato esplicativo le relazioni fra « dati visivi » antropologici. Un fotoschema di tal fatta risulterà allora tanto più utile quanto più la relazione fra i dati concernerà livelli di analisi e di riflessione insospettati nella realtà come nei singoli dati.
Ma che cosa sono quei « dati visivi » di tipo specificamente antropologico? Sono, si è detto, dati relativi al comportamento, all'ambiente, alle forme economiche e sociali, al sistema ideologico e così via. Pertanto ben si comprende l'utilità di uno schema che costruisca dei nessi e delle relazioni fra queste forme complesse e composite della realtà umana, sia pure a partire dalla quota visibile che queste assumono in precise situazioni reali.
La costruzione di un fotoschema si pone in questa prospettiva come il nodo risolutivo da sciogliere di volta in volta per una serie composita di problemi che si pongono sia sul piano empirico che su quello dell'elaborazione concettuale.
Il fotoschema infatti deve recepire da un lato tutte le informazioni relative ai dati visivi contenuti nelle sin-

gole foto, dall'altro li deve relazionare gli uni agli altri dentro un'ipotesi interpretativa globale.

Possono essere costruiti in questo senso innumerevoli fotoschemi, secondo le più svariate esigenze interpretative. Da quelli più semplici d'impiego tipologico alle più sofisticate « morfologie » [5].

All'interno di questo mio lavoro ho inserito diversi tipi di fotoschemi che rispondono ad altrettante finalità descrittive o interpretative a seconda dei casi. Basta qui ricordare la gamma delle soluzioni.

Abbiamo innanzitutto un fotoschema per così dire di lettura più semplice, cioè prettamente descrittivo: quello sulla tipologia della casa (v. pp. 194-95) dove l'interesse prevalente è nel comparare, attraverso alcune esemplificazioni fotografiche, luoghi specifici della casa contadina e di paese.

Finalità più complesse si pone invece il fotoschema sull'« identità rappresentata » in apertura alla sezione sulla memoria (v. pp. 118-19), dove l'archivio di un fotografo ambulante, costituito da una variegata tipologia umana, ci consente di accedere al suo orizzonte ideologico. Il fotoschema, in questo secondo caso, può aiutarci nell'interpretazione fotografica evidenziando un sistema di relazioni tra ruoli sociali reali e ruoli attribuiti dall'obiettivo del fotografo.

Un terzo tipo di fotoschema, quello relativo alle feste (v. pp. 216-17), consente un ulteriore livello di analisi. Qui il fotoschema riproduce tipologia e morfologia della festa, e così facendo ne individua le variazioni strutturali. In questo caso il livello di utilizzazione non solo non risulta meramente descrittivo, ma, dentro l'interpretazione proposta, serve a individuare le eventuali lacune della ricerca prospettandone le direzioni ulteriori.

Questo breve viaggio nei fotoschemi non risulterebbe completo se non avessimo aggiunto, in coda alla sezione *Memoria* (v. p. 175), lo schema esemplificativo della *computer vision*, che da essi ha preso le mosse. Tale sistema di organizzazione complessa dei materiali fotografici estende ulteriormente le possibilità di interpretazione e di lettura della fotografia intesa come sistema di immagini.

Note

[1] Per una riflessione critica sul concetto di documento, vedi R. Escarpit, *Théorie générale de l'information et de la comunication*, Paris 1976, trad. it., *Teoria dell'informazione*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 131-174; e ancora: J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1978, p. 38. Per una riflessione specifica sul concetto di documento fotografico, vedi A. Schwarz, *La photographie entre document et monument pour l'histoire*, « Les cahiers de la photographie », a. I, n. 1, 1981, ed. ACCP, Laplume 1981.

[2] Su questi aspetti si sofferma Margaret Mead con una Appendice metodologica specifica al suo *New Lives for Old*, New York 1956, tradotto poi in *Crescita di una comunità primitiva*, Milano 1962. In particolare la Mead riporta una tavola riassuntiva delle foto scattate nell'isola di Manus con alcuni dei dettagli ritenuti dalla stessa più significativi: i nomi degli individui identificati, i luoghi, le date e il nome del fotografo, precisando inoltre che « non si insisterà mai abbastanza sul fatto che l'identificazione del fotografo è non meno essenziale dell'identificazione del soggetto ». Nella tavola viene inoltre indicato se il soggetto era in posa o meno.

[3] Sul significato rituale della fotografia in ambito contadino v. L. Mazzacane, *Ritualità fotografica e fotografia rituale nella vita e nella cultura delle classi subalterne*, in *Amore e matrimonio nella vita del popolo siciliano*, a cura di A. Uccello, catalogo della mostra omonima tenuta presso la casa-museo di Palazzolo Acreide, ottobre-novembre 1976; C. Gallini, *Appunti su alcuni riti fotografici*, in « La ricerca folklorica: cultura popolare e cultura di massa », n. 7.

[4] V. in proposito le riflessioni critiche esposte da A. C. Quintavalle, *Il commercio del senso*, in *L'Italia nel cassetto*, catalogo della mostra fotografica tratta dal programma televisivo *Album* realizzato da P. B. Gardin e V. Tosi, Bologna 1978 (ora in A. C. Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Feltrinelli 1983, pp. 365-78). In relazione alla problematica relativa ai generi, vedi pure, di A. C. Quintavalle, *Il sistema dei generi fotografici e Dorothea Lange*, in *Dorothea Lange*, catalogo della relativa mostra dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma, giugno-luglio 1972 (ora in *Messa a fuoco* cit., pp. 139-147).

[5] Per una comprensione dei livelli di organizzazione del materiale fotografico nella ricerca antropologica, v. L. Mazzacane, *Perché le feste*, Savelli, Roma 1974; Id., *Metodologia della fotografia di ricerca nelle scienze umane*, in « Fotografia Italiana », n. 208, ottobre 1975; Id., *Visual Antropology, n. 1: il dato fotografico*, in « Scienza Duemila », n. 8, settembre 1983.

La memoria

Questa prima sezione è relativa alla memoria fotografica. Raccoglie cioè una selezione delle foto « ritrovate » per aprire a una ricostruzione storica dell'identità lucana. L'attribuzione e la datazione conferiscono alle foto dignità di documenti storici, così come le scelte effettuate nella ripartizione per temi ne suggeriscono alcuni tagli di lettura.
Il fotoschema di apertura approfondisce inoltre il discorso nella direzione di una lettura strutturale dell'orizzonte ideologico, dimensionato allo specifico « caso » di un fotografo ambulante d'inizio secolo.
I materiali selezionati sono ripartiti in sequenze secondo alcuni « temi »: il gruppo familiare, l'emigrazione, lo svago, il lavoro, il fascismo. Tali tagli costituiscono in realtà un ampliamento e uno svolgimento di temi individuati nel fotoschema di apertura. Taglio storico e taglio antropologico vengono in tal modo a integrarsi reciprocamente: l'uno dentro una narrazione tematica specifica, l'altro dentro uno schema strutturale.
Al secondo fotoschema, collocato in chiusura della sezione, è affidato infine il compito di restituire, in via esemplificativa, tale sistema di relazioni dentro il complesso delle immagini di archivio, letto come sistema integrato di significati, tra le singole specifiche letture dimensionate a temi e tagli particolari.
Integra la sezione una nota sugli archivi e le collezioni private in cui sono stati reperiti i materiali.

LA SCENA DEL FOTOGRAFO

L'identità rappresentata

Le storie della fotografia, quando non sono mera storia della tecnica, si riducono — salvo rare eccezioni — a enumerare nomi resi illustri se non altro dal fatto di essere puntualmente trascritti da un testo all'altro. Storia dunque di « grandi fotografi », storia dunque di grandi opere.
A parte il peso che può avere in ciò, ancora oggi, la tradizione idealistica — sempre viva ovunque si abbia il minimo sentore d'inciampare nei temi dell'Arte —, in realtà il problema, anche in sede storica, è di essere più o meno avvertiti, più o meno aggiornati nella strumentazione disciplinare.
Una storiografia ormai nemmeno più tanto recente, che passa per le « Annales » e che ha fatto scuola anche in Italia, ha utilizzato le suggestioni antropologiche, approfondendo il discorso in direzione dell'analisi dei processi culturali, a partire dalle grandi come dalle piccole formazioni sociali. Se una metodologia siffatta si è potuta porre il problema di che cosa pensasse un mugnaio del '500, di quale fosse il suo orizzonte ideologico e culturale, attraverso l'esame della documentazione storiografica disponibile, come ad esempio gli atti di un processo giuridico, perché allora non utilizzare in modo analogo la documentazione fotografica? Se uno storico come Ginzburg ci ha insegnato a leggere l'universo ideologico di Menocchio, mugnaio del '500, per aggiungere una tessera al mosaico della storia della cultura, perché non tentare di « usare » i numerosissimi fotografi, più o meno anonimi, più o meno ambulanti, che pure ci hanno lasciato, e in modo diretto con la fotografia, una testimonianza del loro modo di vedere la realtà?

La scena del fotografo

Quando un fotografo ambulante, o, come soleva dirsi, dozzinale, agli inizi del secolo si disponeva a fotografare clienti in strada o, più raramente, in occasione di qualche festa, in studio, si preoccupava di inserire il soggetto in un contesto significante. Non era sufficiente cioè per lui, e probabilmente non lo era nelle aspettative del cliente, ritrarlo senza attributi di ruolo o di status. È naturale quindi che, nel linguaggio del fotografo, ne derivasse l'uso di elementi visibili — quali arredi, fondali e persino indumenti — che costituivano appunto il modo di oggettivare l'idea, il desiderio, l'aspettativa. Di converso, il cliente fotografato avrebbe assunto l'atteggiamento, la posa, la ritualità cioè corrispondente. Una rappresentazione, quindi, con tanto di attori presi dalla vita a recitare se stessi, e una « scena » costruita apposta per una riduzione stereotipa della realtà.
Tutto ciò, tradotto in corredo per il fotografo, significava dotarsi anche per strada di fondali di carta o di tessuto, fungibili per molti usi: potevano raffigurare un luogo, o anche simulare una scenografia con la presenza in primo piano di un'automobile, un aereo, un pallone aereostatico, e così via. Insomma, poche scene e pochi atteggiamenti nei quali costringere la gamma vastissima della condizione umana.
Una operazione dunque di riduzione prima e di riformulazione poi, dentro un registro visivo, di una realtà resa stereotipa. Una operazione, si badi bene, non univoca, non dipendente cioè solo dal fotografo e dalla sua messa in scena, ma da un rapporto di complicità con l'attore-cliente, da una simulazione in qualche modo condivisa con lui.

Fotografia e ideologia

Al fotografo ambulante si può attribuire la regia della scena e del contesto scenografico o di qualche oggetto-simbolo; ma sta poi al personaggio ritratto recitare come attore quello che egli stesso crede e sente che sia il contenuto visibile della recita. Nelle singole foto, dunque, esiste ed è « rappresentata » una ideologia visiva della vita e dei comportamenti umani; ed esiste e gli è sotteso un codice della rappresentabilità fotografica. Ebbene, messe tutte insieme, queste immagini possono costituire le tessere di un intero mosaico, e collegandole fra loro si può tentare una visione unitaria della realtà ritratta.
Il fotoschema delle pagine successive è un tentativo in questo senso: esso vuole essere infatti la esplicitazione di alcuni nessi possibili nel sistema di significazioni ideologiche rintracciabili distintamente nelle singole foto scattate in Basilicata all'inizio del secolo da alcuni ambulanti. Nel fotoschema esse non devono più esprimere dei contenuti totalizzanti, ma, entrando a far parte di un sistema di relazioni significanti, assumere e dare senso, dentro queste relazioni, a contenuti e significati specifici.
Se la fotografia è un sistema di segni, un sistema fotografico è tanto più un sistema di significati in cui i segni traggono ordine e senso dalle relazioni reciproche. Riusciremo quindi più chiaramente a comprendere che da queste foto può venir fuori una indicazione più precisa sull'orizzonte culturale del fotografo, e a cogliere altresì il contenuto dialettico e non solo di classe (non tutti coloro che si fanno ritrarre sono borghesi), ma anche relazionale che l'ideologia del fotografo sottende.
Una visione del mondo evidentemente è il frutto anche del rapporto col mondo e dunque con l'ideologia degli altri.

Lettura del fotoschema

Gli autori di quasi tutte le foto che compaiono nel fotoschema sono due. L'uno, Michele Maimone, operò a Trecchina agli inizi del secolo ed emigrò successivamente in Brasile, dove si trasformò in agricoltore. La gran parte delle foto che presentiamo sono sue e sono realizzate in studio o in strada con i medesimi fondali. L'altro, anonimo, le cui foto sono state reperite presso la famiglia Gravinese, operava a Lavello agli inizi del secolo con un'attività prevalentemente ambulante, come confermano le foto sul selciato della strada e i fondali sostanzialmente poveri. Delle restanti foto non si conosce l'autore.
La povertà dei mezzi adoperati e la precarietà del mestiere esercitato — confermata, nel caso di Michele Maimone, dalla emigrazione —, ci forniscono dati sufficienti sulla loro condizione di umili artigiani, non diversamente dalle decine di migliaia di ambulanti che negli stessi anni battevano instancabilmente, più che i grandi centri, la provincia italiana.
Le foto costituiscono una vera e propria tipologia umana. Naturalmente non erano state scattate per questo scopo: ciascuna di esse infatti è una foto su richiesta del cliente, ed è stata eseguita in studio o in strada facendo uso del relativo fondo.
Per molte di esse, quelle organizzate nella 1ª e nella 3ª striscia orizzontale, è conosciuta l'identità della persona raffigurata, nel senso che ci è stato possibile effettuare una attribuzione certa. Per la striscia centrale l'attribuzione non è stata possibile. Tale diversità delle foto pure ci è di una qualche utilità nella costruzione dello schema, che è realizzato attraversando le foto con letture incrociate di diverso ordine, grado e angolazione.
C'è qualcosa che il fotografo ad esempio rispetta maggiormente e crede di riprodurre senza interpretare: è l'identità sociale e familiare, rappresentata nelle due strisce orizzontali superiore e inferiore. È chiaro che, dentro queste due coordinate, vedrà a suo modo le diverse istituzioni, i diversi status, un preciso ceto sociale, la tipologia della donna, la condizione di emigrante e il mestiere, infine, dove trova posto anche il suo autoritratto.
Ruolo sociale e ruolo familiare: in sostanza la risposta al chi si è nella società e nella famiglia, attinge a delle certezze consolidate e rassicuranti, per cui non è difficile ideologicamente pensare tali ruoli e fotograficamente rappresentarli nella loro concreta stereotipia.
Un gentiluomo è un gentiluomo! Sembra recitare tautologicamente la foto che incrocia il ruolo sociale con un ceto specifico. E altrettanto avverrà quando il fotografo ci vorrà restituire la condizione di status, vuoi di soldato nella società, vuoi di sposa nella famiglia, e così via.
Tutti gli incroci dello schema riproducono tratti concettuali di questo tipo, resi espliciti dalla sinteticità della foto.
Ma delle foto della striscia centrale non conosciamo le attribuzioni reali, non sappiamo cioè se lo studente è uno studente; la bersagliera non è ovviamente una vera bersagliera e via dicendo, per cui abbiamo fondati motivi per credere che il ruolo sia fittizio, cioè attribuito scenograficamente dal fotografo al suo cliente.
Anche questa risulterà un'occasione da non perdere per conoscere più a fondo il nostro fantasioso fotografo.
In questo caso, cioè, non gli compete più la responsabilità di rappresentare una identità reale ma semplicemente di inventarne una ipotetica. È chiaro che anche qui la rappresentazione coinvolge il fotografo come il cliente-attore, ma c'è in più la consapevolezza della simulazione, del gioco.
Quindi non che il risultato non sia più ideologico, ma evidentemente la distinzione sta, per il cliente-attore, tra la recita di ciò che realmente egli è (come abbiamo visto nelle strisce precedenti in quanto a status, ceto ecc.) e ciò che si finge per un momento di essere (nella striscia orizzontale centrale). Per il fotografo si tratta, nel primo caso, di attenersi a una realtà conosciuta (anche se stereotipata nella propria coscienza), nel secondo di reinventarla totalmente.
È interessante notare come in alcune foto non esistano nei due casi se non minime sfumature di maniera, ma una sostanziale integrazione e conferma dei contenuti complessivi, il che serve a ribadire ulteriormente l'utilità di una lettura delle immagini secondo un sistema integrato. Ha poco valore infatti stabilire a questo punto l'identità vera o falsa che sia, poiché per noi è prioritaria e stimolante la comprensione del sistema di valori che ad essa è sotteso.

La scena del fotografo

Il prete - Anonimo, Trecchina, 1900.
Il soldato - Mauro Aliano, caduto durante il primo conflitto mondiale, Lavello, 1915.
Il gentiluomo - Francesco D'Onofrio, emigrato in Portogallo, ricordato a Trecchina come benefattore, Trecchina.
La contadina - Carmela Marino, Tramutola, 1920.
Il musicista - Peppino Gravinese, emigrato a Buenos Aires, dove fece parte come suonatore di fisarmonica di vari gruppi musicali, Lavello, 1916.
Il fotografo - Michele Maimone, fotografo emigrato in Brasile, dove acquistò e diresse una *fazenda*, Trecchina, 1914.
La bersagliera - Maddalena Capo, in posa con le vesti arricchite da elementi provenienti da divise di vari corpi militari, Trecchina, anni 1920-30.
Lo studente - Anonimo, Montemurro.
Il cacciatore - Anonimo, Trecchina.
La ballerina - Filomena Brienza, nel ruolo della zingara nell'operetta *Il piccolo balilla*, rappresentata a Rionero nel 1939.
Gli emigrati - Anonimo emigrante trecchinese rimpatriato, qui ritratto con la madre, Trecchina.
Il pittore - Anonimo, Trecchina.
La famiglia - Parenti emigrati della famiglia Mensitieri, Brasile, 1930.
Gli sposi - Raffaele e Delizia Lomanto, il giorno del matrimonio, celebrato a Buenos Aires il 2 marzo 1893.
La madre - Anonima, ritratta col figlio. Trecchina, 1915.
La gentildonna - Serafina D'Onofrio, emigrata in Portogallo, ricordata a Trecchina come benefattrice, Trecchina.
I bambini - Fratelli Tavolaro, 1927.
Il precettore - Parente della famiglia Mensitieri, Trecchina, 1918.

LE ISTITUZIONI

Il prete

IL RUOLO SOCIALE

IL RUOLO ATTRIBUITO

La bersagliera

IL RUOLO FAMILIARE

La famiglia

LO STATUS

l soldato

o studente

sposi

IL CETO

Il gentiluomo

Il cacciatore

La madre

LE DONNE

La contadina

La ballerina

La gentildonna

L'EMIGRAZIONE

Il musicista

Gli emigrati

I bambini

IL MESTIERE

Il fotografo

Il pittore

Il precettore

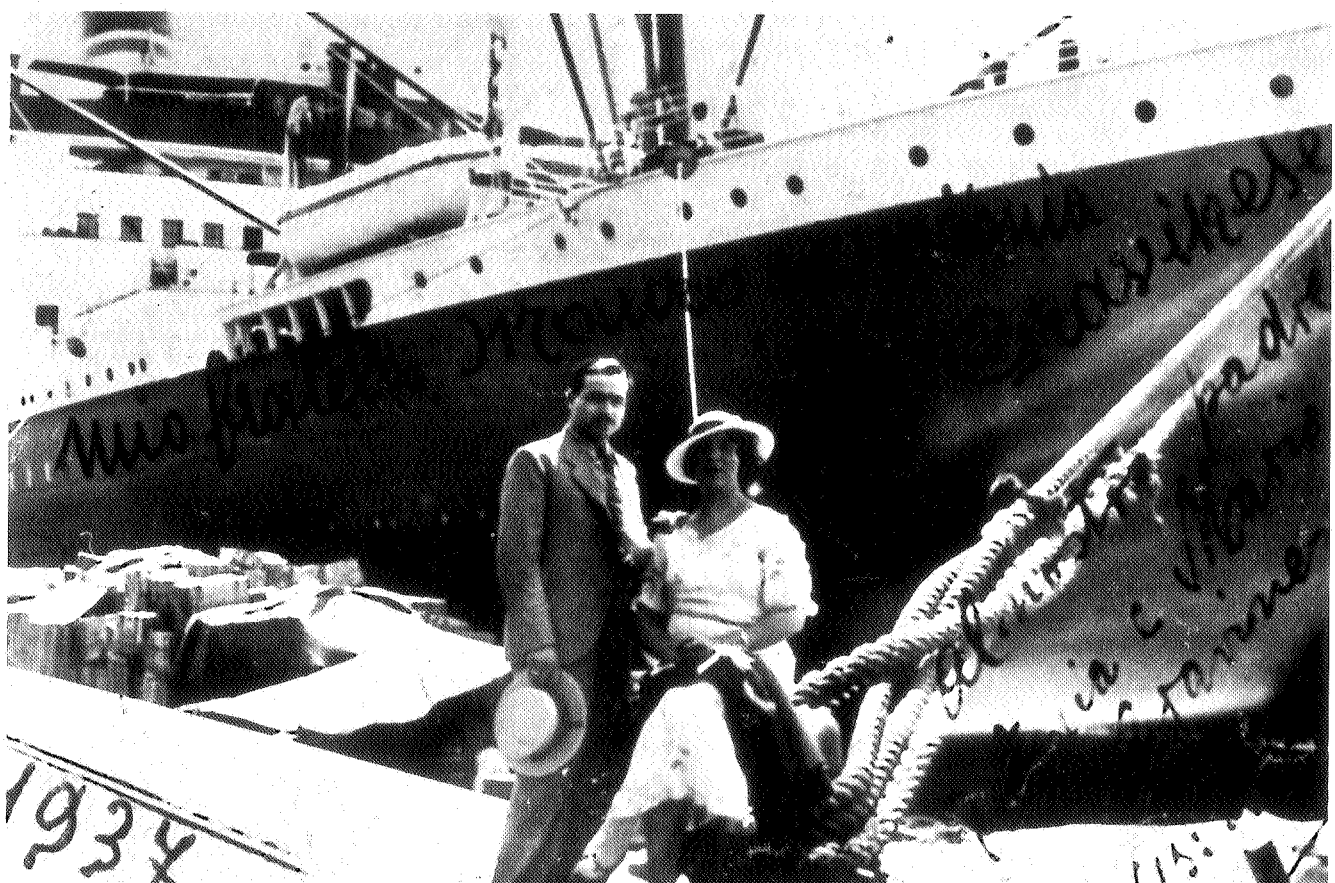
DENTRO
LA FAMIGLIA

1 - Gruppo familiare La Rocca, Trecchina.

2 - Gruppo familiare anonimo, Trecchina.

3 - Raffaele e Delizia Lomanto, il giorno del matrimonio celebrato a Buenos Aires il 2 marzo 1893.

4 - Mauro e Antonia Gravinese, in partenza per il viaggio di nozze, 1937.



5 - Famiglia Lo Giudice, Paterno, 1927.

6 - Famiglia Sassano, Paterno, 1935.

7-8-9 (*nelle 2 pp.*) - La famiglia cresce. Parenti della famiglia Mensitieri, 1908-10-17.

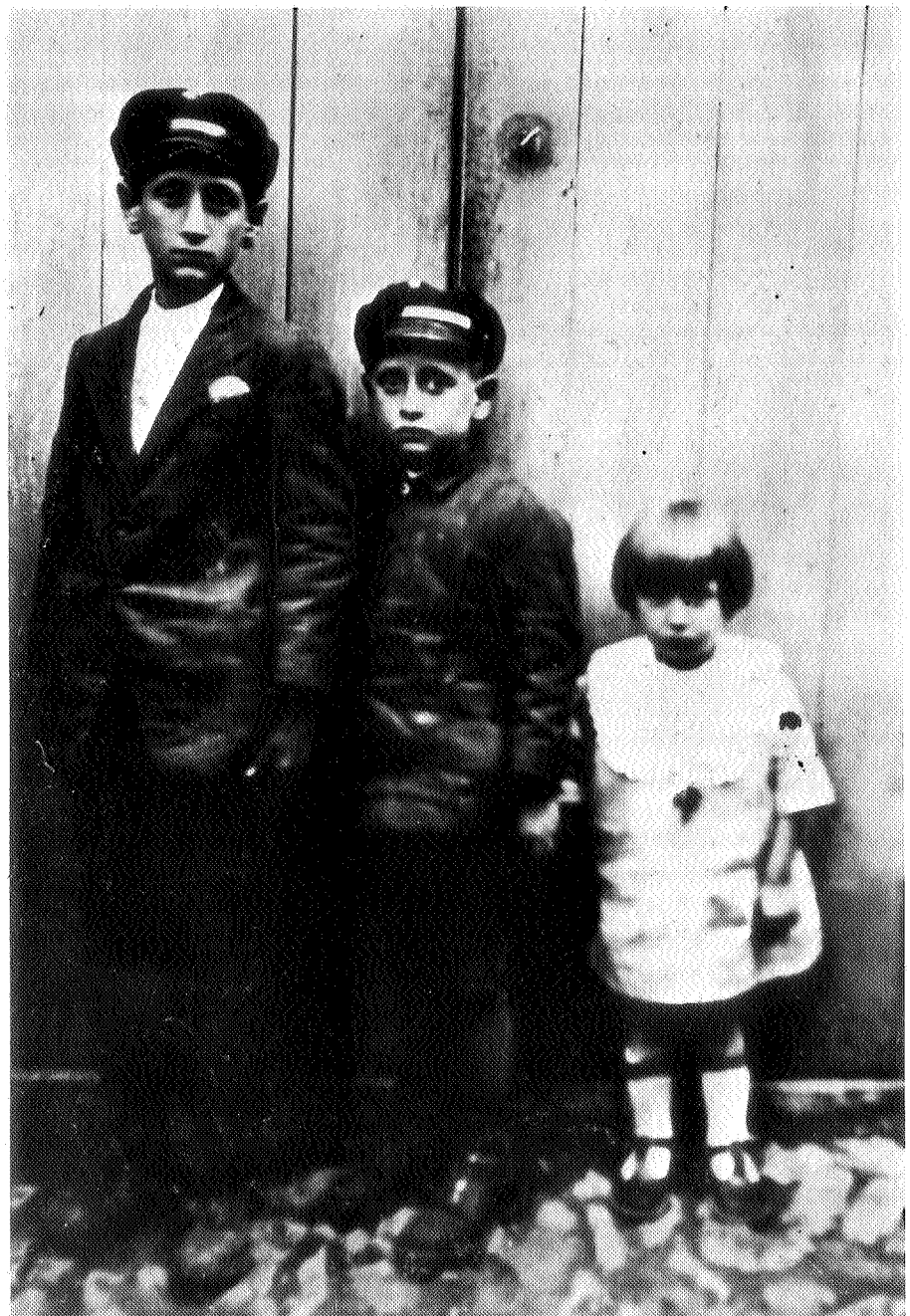
10 - Anonime, Paterno, 1917.

11 - Anonime ritratte nel giorno della prima comunione, Trecchina.

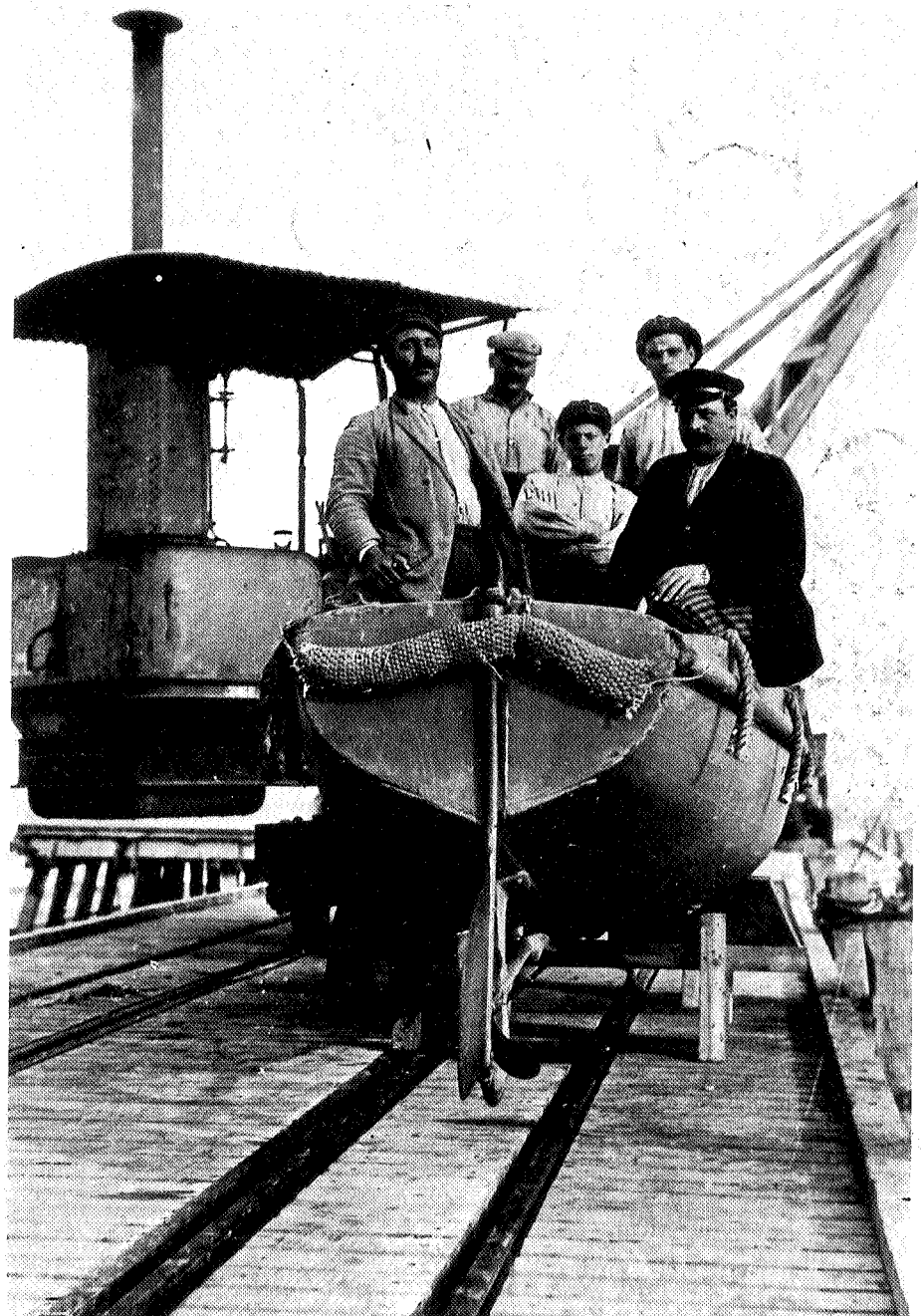
12 - Le sorelle Cunetta con le figlie, Paterno, 1930.

13 - Alba e Augustetta Casagrande, Lavello, 1920.

EMIGRARE



DAL CANADA
14 - Fratelli Tavolaro, 1927.

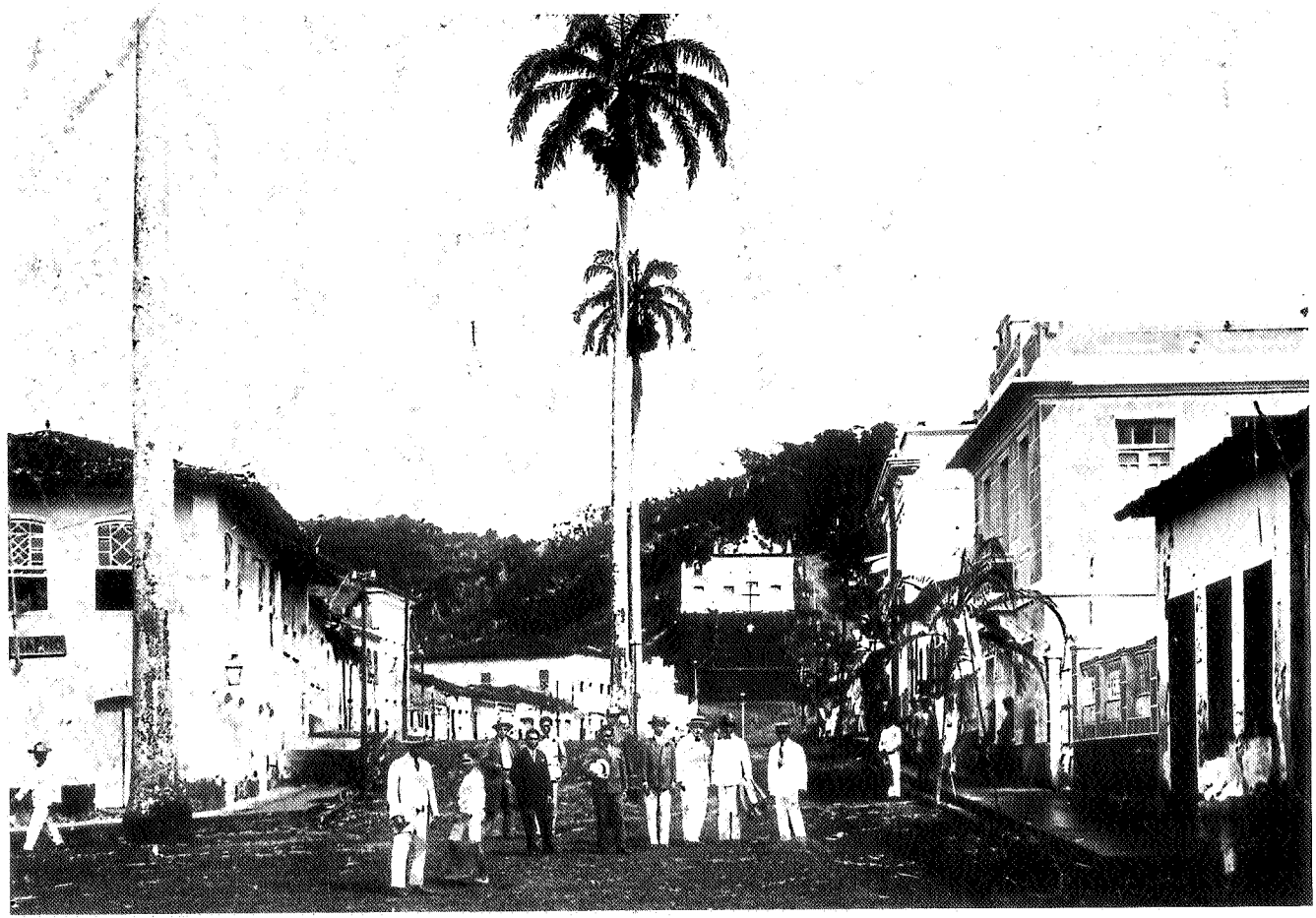


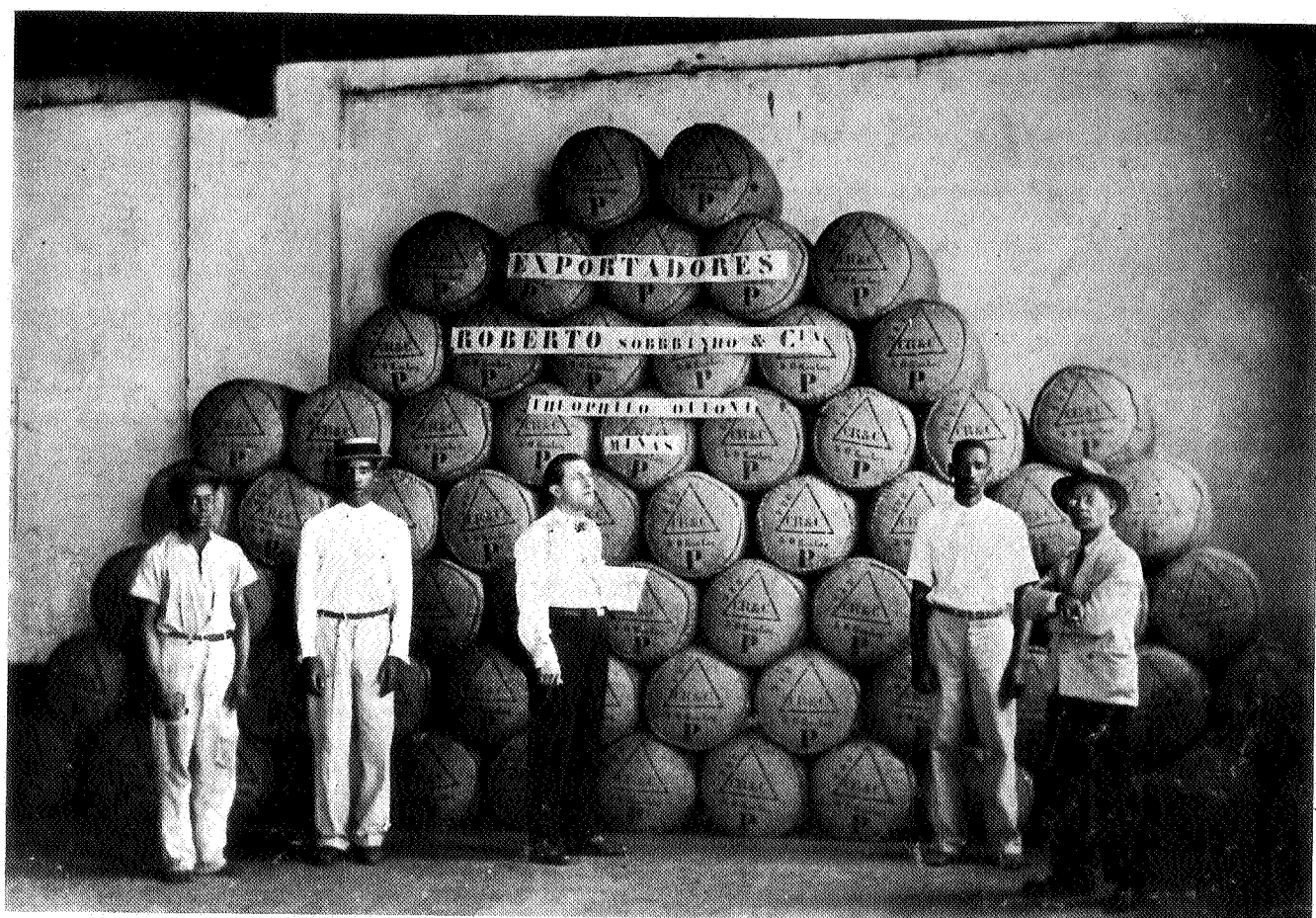
DALL'AFRICA
15 - Operai di un cantiere navale, Homs, Libia, 1910.

DAL BRASILE

16 - Località del Brasile dove emigrò da Trecchina Biagio Arrico, qui ritratto con degli amici, 1930.

17 (*a fronte*) - Azienda di esportazione di Roberto Sobrigno, emigrato da Trecchina, Brasile, 1934.




EXPORTADORES
ROBERTO SOBRINHO & CIA
MINAS

DAL BRASILE

18-19 (*a fronte*) - Località del Brasile dove emigrò da Trecchina Biagio Arrico, 1930. Famiglia anonima emigrata, Brasile, 1930.

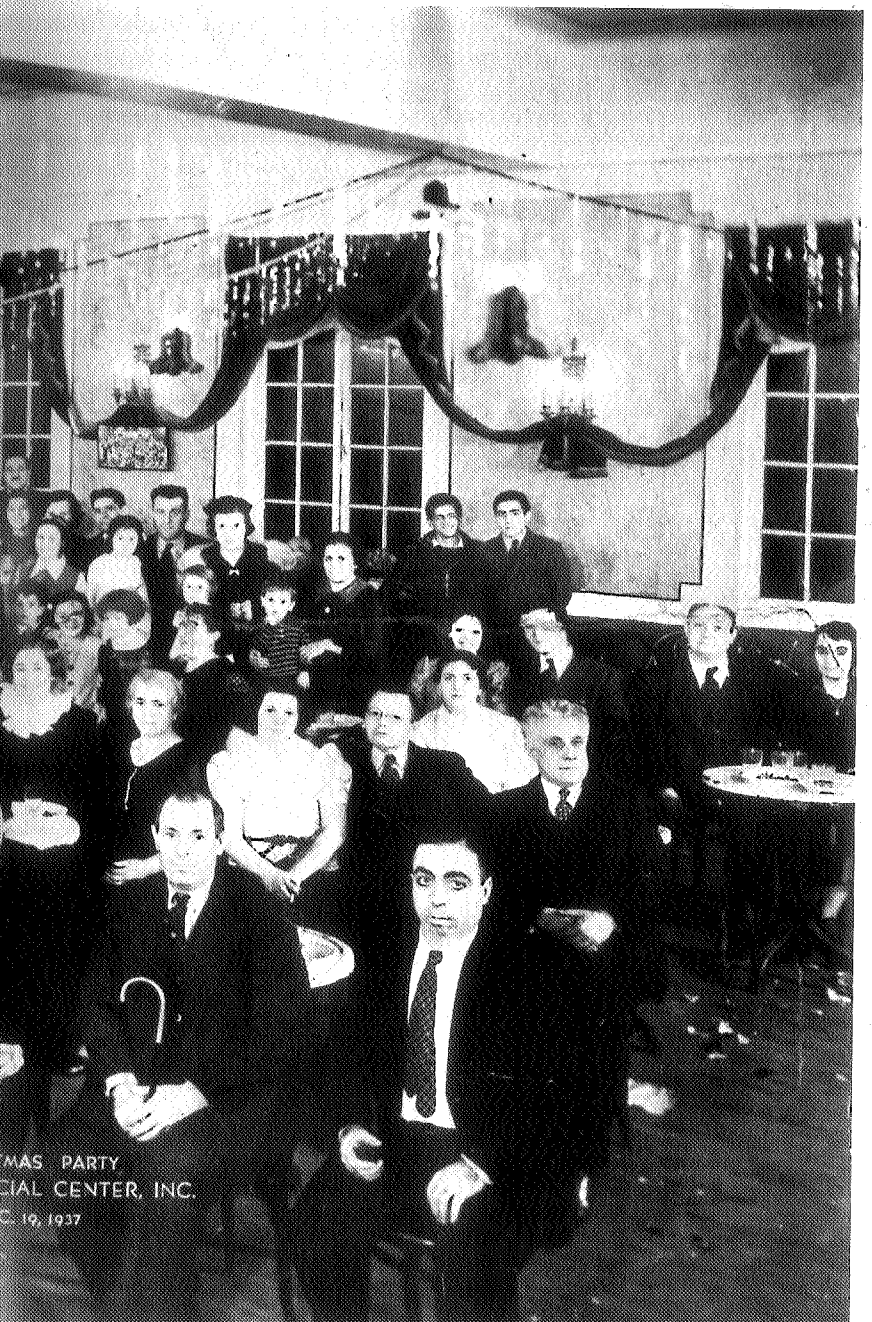
20-21 - Giuseppe Arrico, emigrato da Trecchina e fotografato nel suo spaccio, Brasile, 1936. Emigrante fotografato prima del suo rientro a Trecchina, Brasile, 5 aprile 1908.

DALL'ARGENTINA

22 - Mauro Gravinese, suonatore di fisarmonica emigrato, Buenos Aires, 1941.

DAGLI STATI UNITI
23 - Famiglia anonima emigrata.

LAVELLO BENEVOLE
SOCI
EMPIRE PHOTOGRAPHERS
1616 BROADWAY, N. Y.
LAV

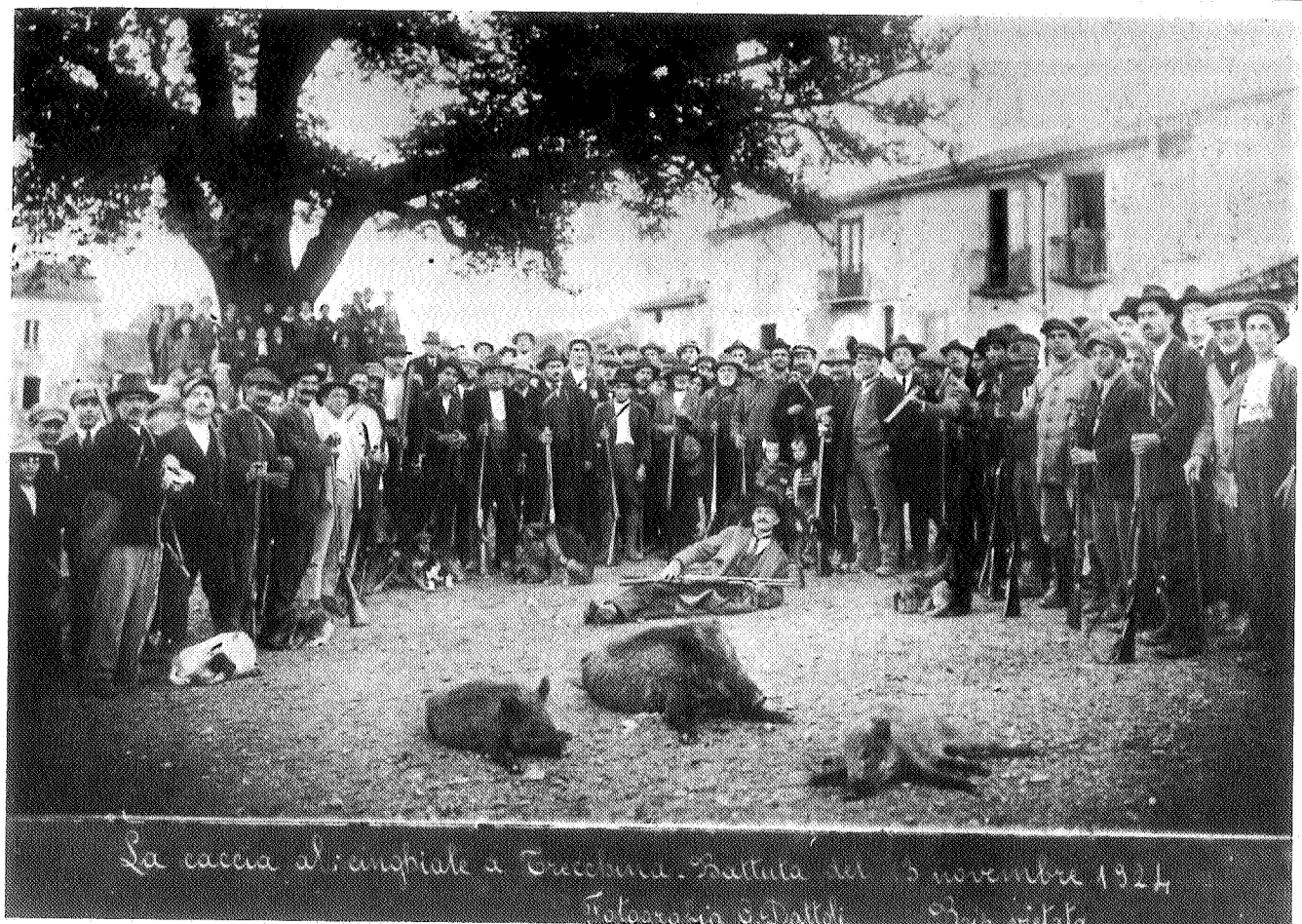


DAGLI STATI UNITI

24 - Emigrati lavellesi la sera di Natale al Lavello Social Center di New York, 1937.

RITI
DI SVAGO

25 - Anonimi. Ritratto di amici in località Vignacascia, Rionero, 1914.

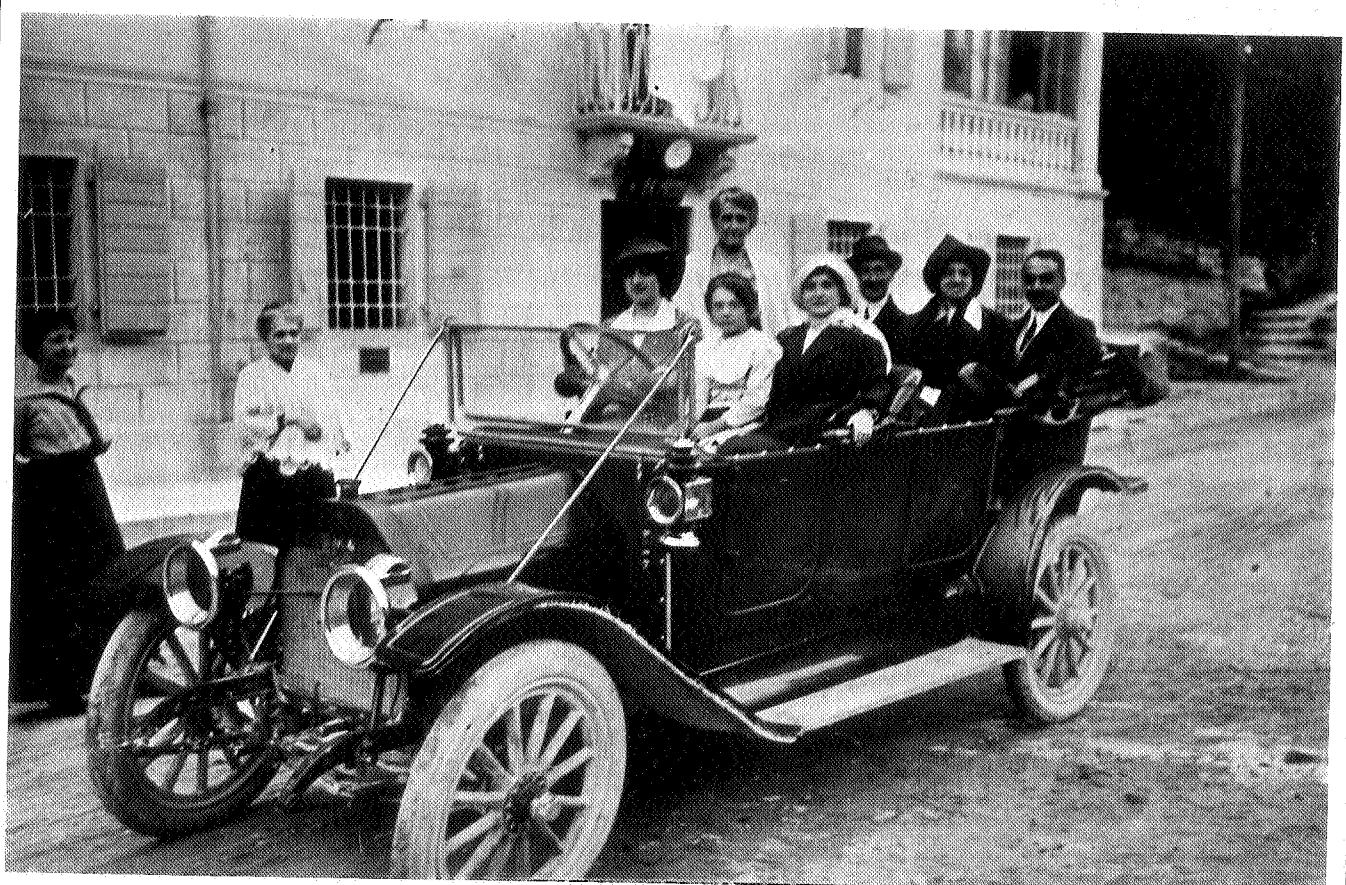


26-27 (*a fronte*) - Battuta di caccia al lupo, Rionero. Gruppo di cacciatori, Trecchina.

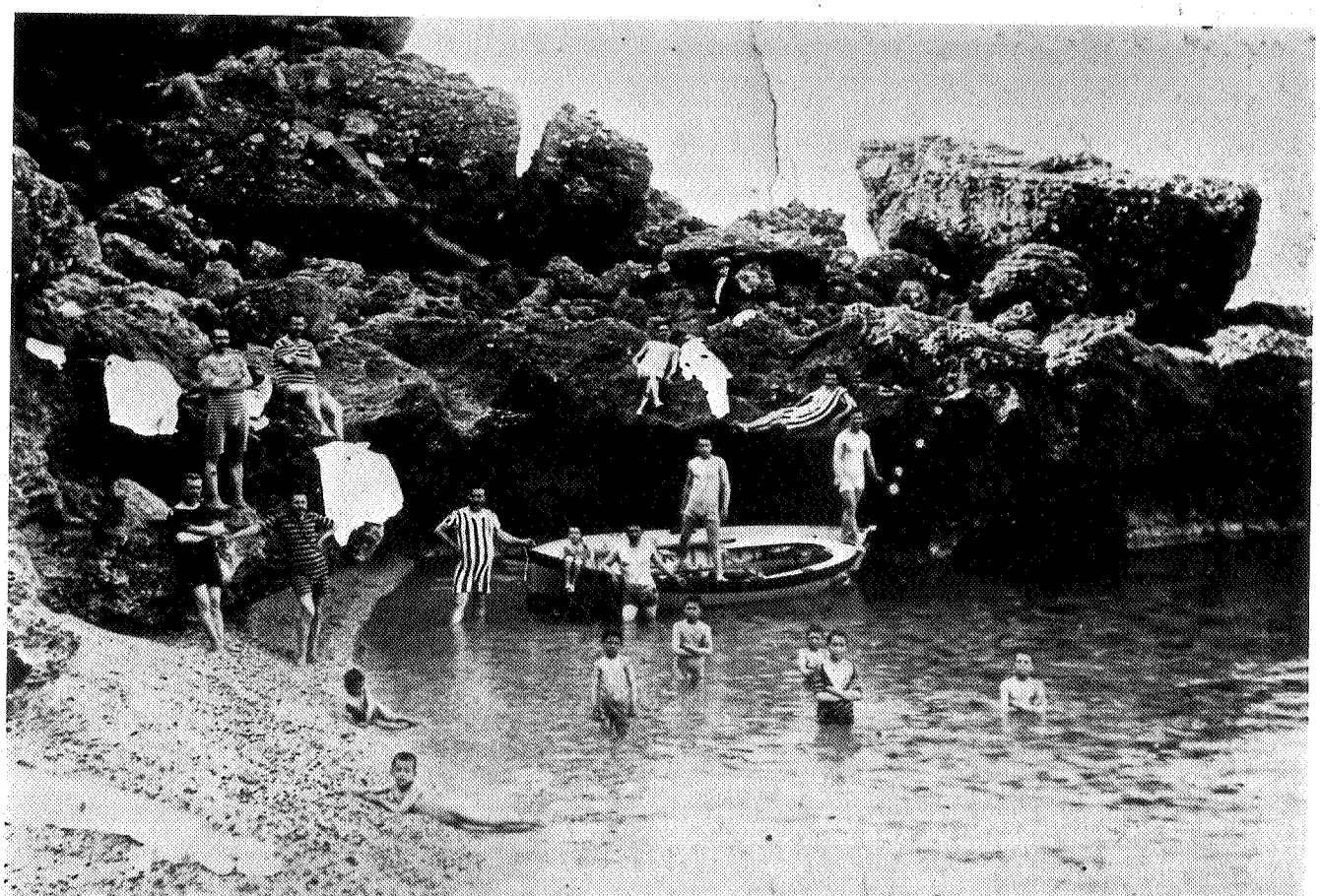
28 - Ritorno dalla battuta di caccia al cinghiale, Trecchina, 1924.

29 - Autobus SPA, il primo veicolo a motore a giungere a Trecchina, anni 1910-20.

30 - Gruppo di famiglia in automobile, anonimo, Rionero, anni 1915-25.



31-32-33 (*nelle 2 pp.*) - Vacanze al mare, Maratea, 1907.



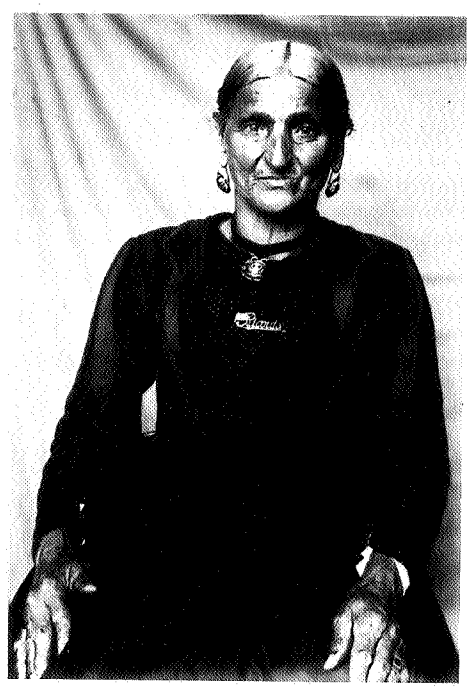
34 - Gruppo di finanzieri, Lavello, 1922.

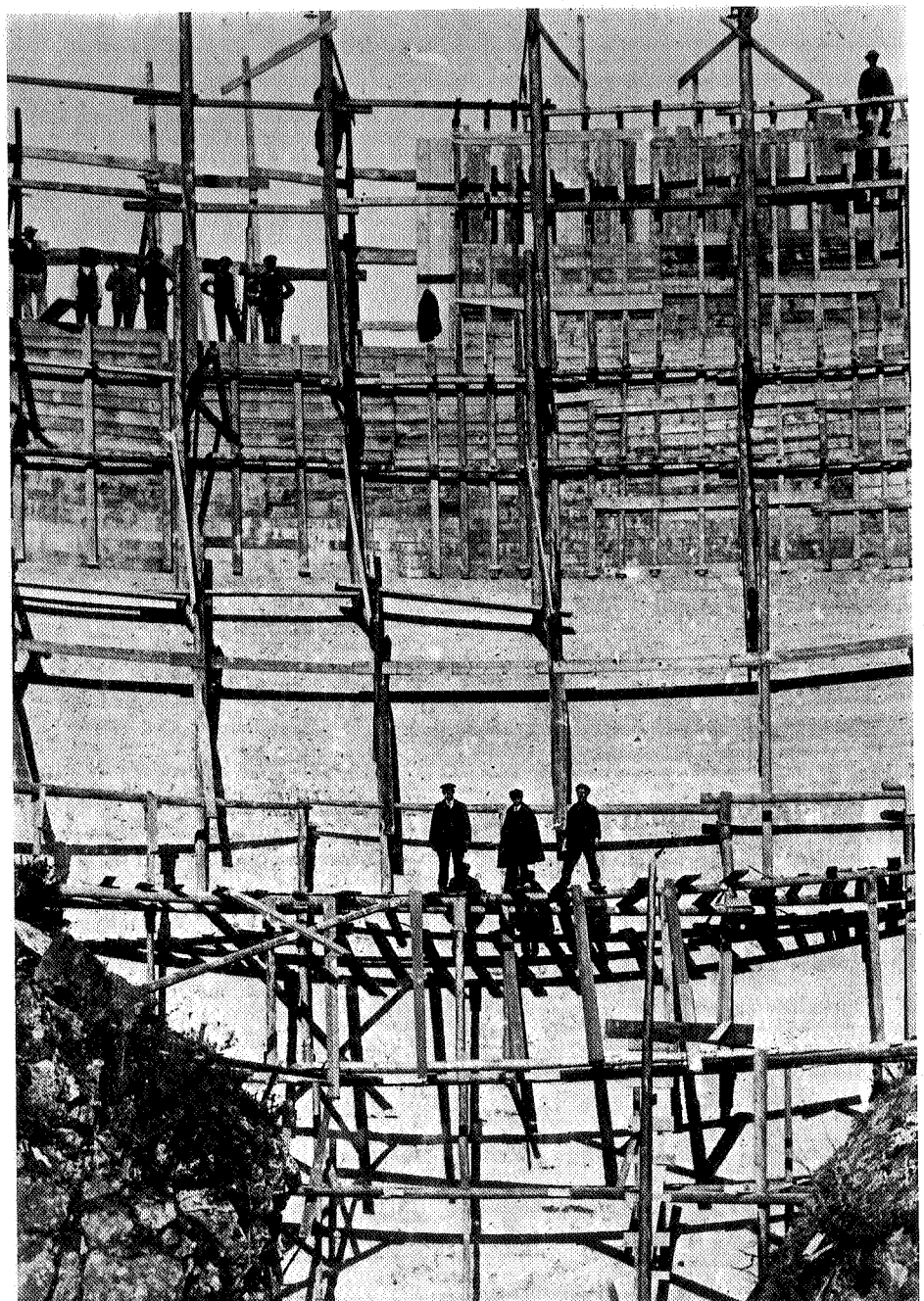
35 - Gruppo anonimo, Lavello.

36 - Gruppo di gitanti, Trecchina.

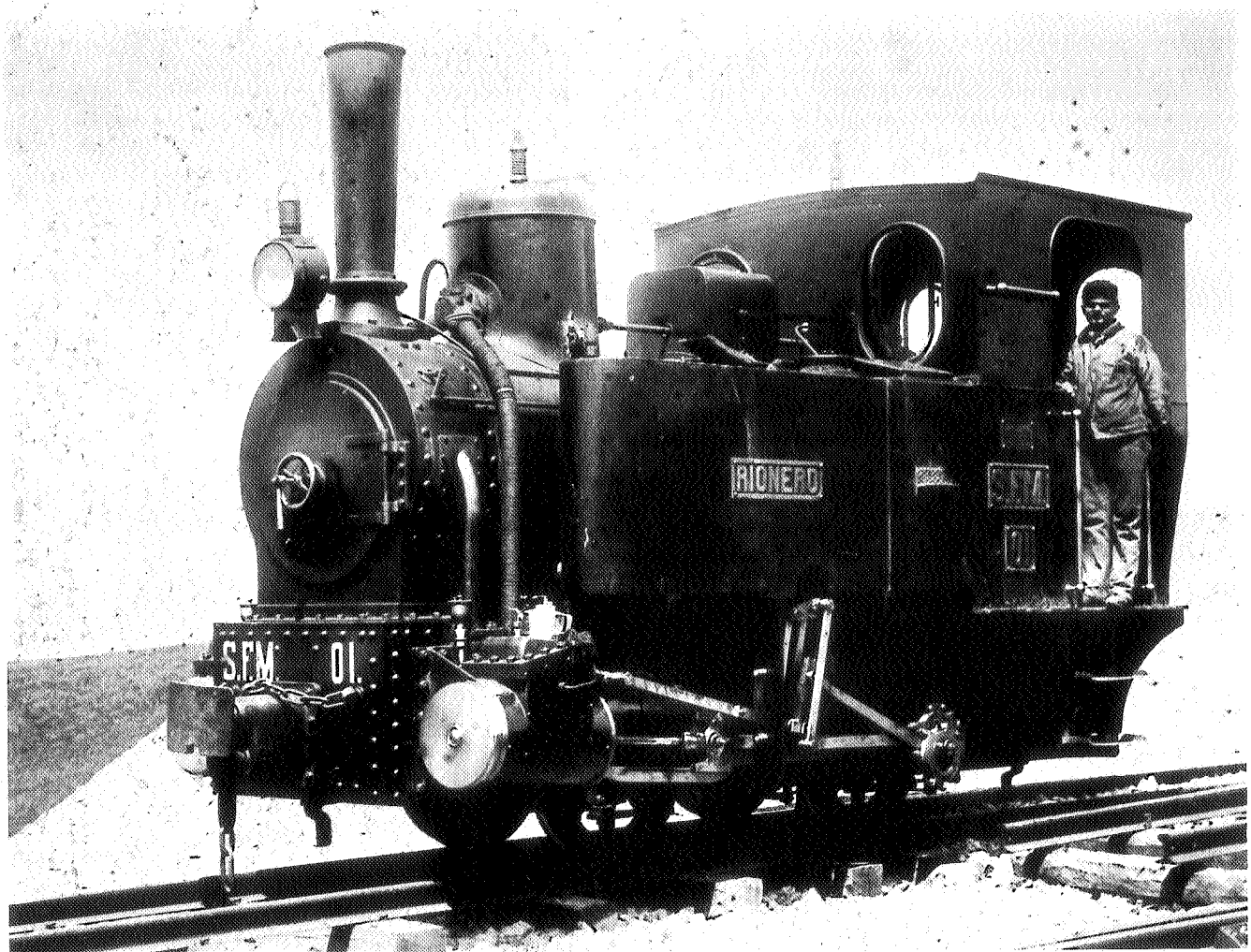
37 - Gruppo di amici, Tramutola, 1950.

DI FRONTE AL LAVORO





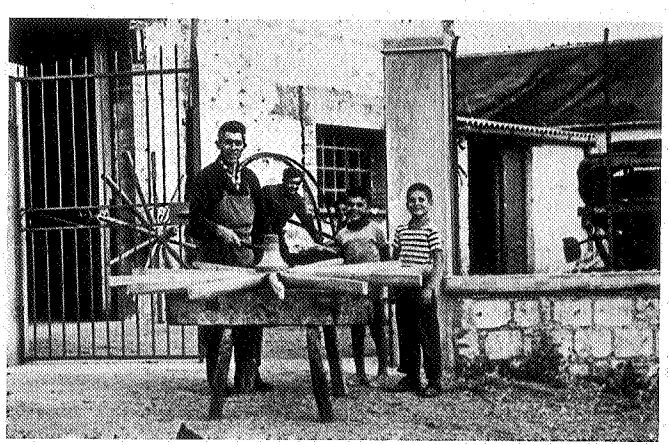
38-39 (*nelle 2 pp.*) - Costruzione dell'acquedotto pugliese in due immagini da Rionero, 1915, e da Paterno, 1933.

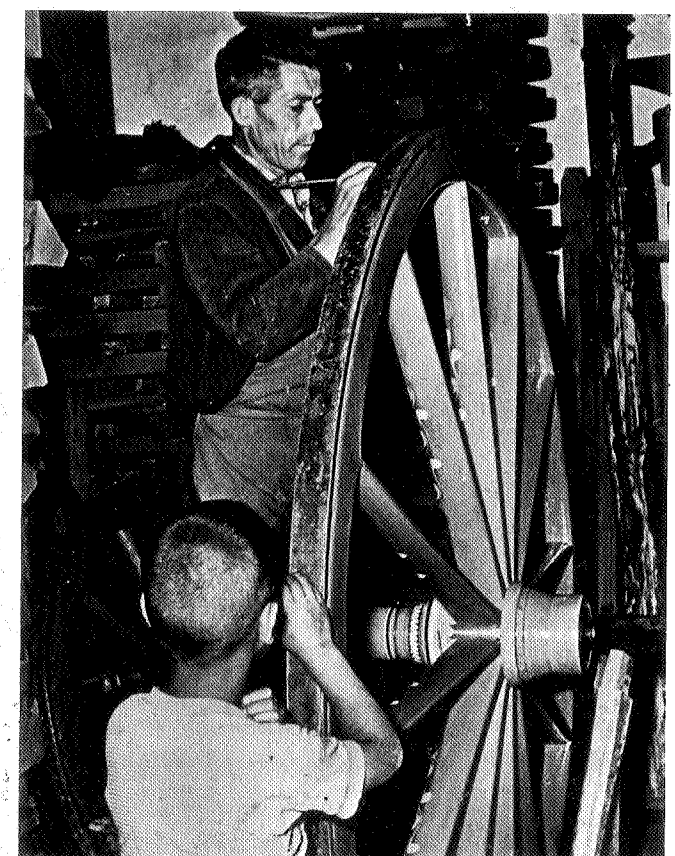


40 - L'arrivo della prima locomotiva a Rionero, il giorno dell'inaugurazione della ferrovia.

41 - Operai alla costruzione dell'acquedotto pugliese, Rionero, 1915.

42 - Gruppo in sosta presso una segheria, Trecchina.
43-44 (*a fronte*) - Cesare Ramunno, artigiano del legno, Rionero.





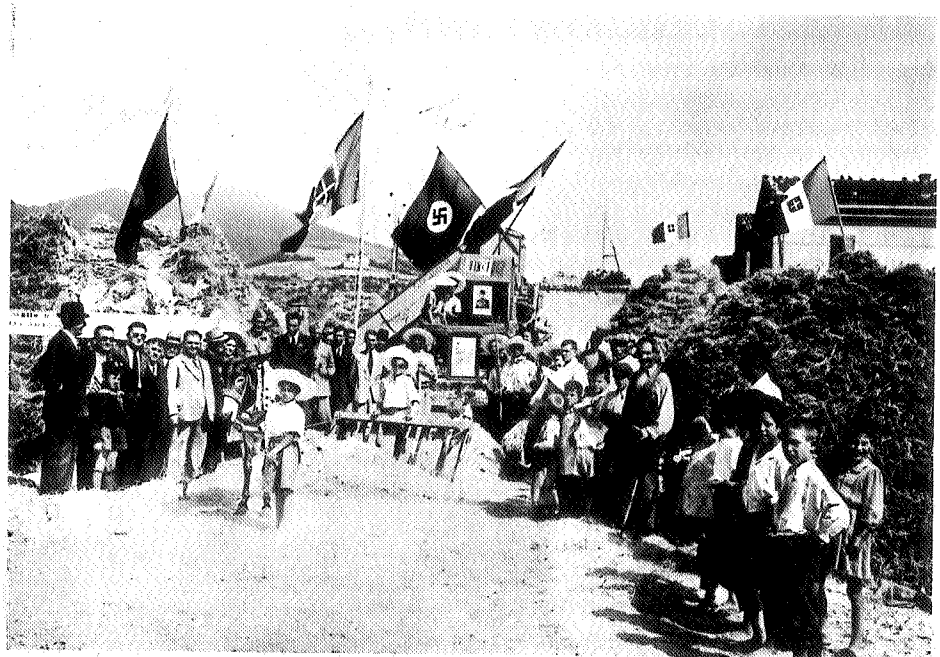
45 - Parenti della famiglia Gravinese fotografati nel negozio di famiglia, Lavello, 1950.

46 - Allieve del corso di ricamo della Singer, Trecchina, 1929.

BALILLA

47 - Saggio ginnico fascista, Rionero, 1930.

48-49 (*a fronte*) - Il momento della trebbiatura con « l'obbligo dell'ammasso del grano », come ricordato dallo striscione, Rionero, 1942. Festa del Fascio di Combattimento, Rionero, 1933.



Fascio di Combattimento
23 Marzo 1933 XI

La «computer vision»

Pur costituendo uno strumento sofisticato di interpretazione della realtà, il fotoschema, anche nelle formulazioni più complesse, manifesta un suo intrinseco limite. Il fatto di disporre di un sistema di immagini collocate per forza di cose su una superficie piana limita di fatto le letture possibili secondo le direttrici degli assi cartesiani.
Una esigenza di uscire dallo spazio a due dimensioni si presenta allorché una sola fotografia viene attraversata da molteplici letture dando lo spunto per la costruzione di schemi a croce o addirittura stellari. In realtà il problema è meno semplice di quanto potrebbe sembrare e si ricollega alla natura composita del dato fotografico, su cui ci siamo già soffermati.
Se le fotografie di cui si compone il fotoschema rimandano a una natura rigida e in qualche modo univoca dei dati fotografici, allora una o due letture incrociate assolveranno al compito esplicativo che il fotoschema si è dato. Ma se i dati fotografici di partenza assolvono a più funzioni esplicative, altrettante dovranno essere appunto le letture praticabili.
Da queste considerazioni preliminari ha preso l'avvio tutto un settore di ricerche nel campo della organizzazione computerizzata dei sistemi di immagini in cui sono tuttora impegnato.
Vediamone, all'interno del nostro discorso, quanto meno i criteri ispiratori.
Posto che le coordinate di lettura di un sistema di immagini si dimostrino insufficienti, occorrerà disporci a una lettura del sistema svincolata da una rappresentazione sul piano. Non potremo più, in altri termini, raffigurare il sistema nel suo insieme sulla carta stampata ma tutt'al più leggere in sequenza di foto le richieste che ci interessano. Dovremo altresì disporre di un repertorio di dati visivi, cui attingere ogni volta secondo la specifica lettura. È un po' come se ci disponessimo a smontare e rimontare un fotoschema cambiando di volta in volta la collocazione delle foto secondo le nostre esigenze interpretative. Ciò che cambia considerevolmente le cose rispetto al fotoschema non è tanto l'entità del sistema di immagini — perché quello poteva essere altrettanto esteso — ma la potenzialità praticamente senza limiti di sottoporlo a domande incrociate.
Per ottemperare a una utilizzazione di tal fatta del materiale fotografico è evidente che si impone un apparato tecnologico. Bisognerà disporre di un sistema di proiezione delle immagini a ricerca automatica collegato, con un'apposita interfaccia, a un computer che memorizzi tutte le relazioni praticate all'interno del sistema di immagini e selezioni di volta in volta, a seconda della specifica domanda, la sequenza di fotografie pertinente.
La *computer vision* si dispone pertanto a essere un sistema « pensante » di archiviazione e rubricazione di materiali fotografici, caratterizzato non tanto dal volume dell'archivio ma dalla qualità delle interrogazioni studiate. Dunque non un archivio dell'immagine, ma un sistema interrelato di dati visivi, cui poter accedere secondo la logica computeristica dell'« accesso casuale » (Random Access). Ciò è quanto ci siamo disposti a fare nella organizzazione di tutto il materiale fotografico d'archivio raccolto, di cui questo volume riporta una minima parte. Non è possibile dar conto in questa sede né di tutte le rubricazioni effettuate, né tantomeno delle relazioni e degli incroci individuati tra di esse.
Lo schema riprodotto nella pagina accanto presenta tuttavia, semplificandole necessariamente sotto forma grafica, alcune possibilità di ingresso al nostro universo di immagini.
In realtà si è trattato di visualizzare alcuni accessi affatto casuali al nostro archivio, sotto forma di domande praticabili. A ciascuna delle dieci domande poste ai bordi dello schema corrisponde una sequenza di immagini verticali o orizzontali. Alcune foto vengono a trovarsi all'incrocio di più domande poiché si prestano a diverse letture.

Domande di accesso all'archivio

1. *Il ruolo sociale (il militare, il gentiluomo, il prete)*
2. *Le istituzioni (patria, chiesa, famiglia)*
3. *La condizione di donna (la nobildonna, la contadina, la borghese)*
4. *L'emigrazione (dagli Stati Uniti, emigrante)*
5. *Il mestiere (il fotografo, il musicista, operai, contadina)*
6. *Il ceto borghese (il pittore, lo studente, prima comunione)*
7. *Il tempo libero (il ciclista, la gita in macchina, il pittore)*
8. *I bambini (proletari, ballerina, prima comunione)*
9. *I gruppi familiari (famiglia borghese, famiglia contadina)*
10. *La donna nella famiglia (moglie, madre, sposa)*

1

2

3

4

5

10

6

9

7

8

Note d'archivio

Le fotografie ricercate e rinvenute durante il corso di formazione — che in una piccola ma rappresentativa parte compaiono nelle pagine precedenti — hanno provenienze diverse: siamo per lo più di fronte ad album di famiglia, mentre per altre raccolte sembra giusto dover parlare di archivi.
Se si esclude il pubblico archivio della biblioteca Giustino Fortunato di Rionero e il caso tutto particolare della raccolta familiare La Rocca di Trecchina, che ingloba però una cospicua parte del vecchio archivio d'un fotografo — quel Michele Maimone il cui ritratto compare sulla copertina —, gli altri archivi di cui ancora si fa menzione, sono anch'essi, in origine, collezioni familiari. La vastità dei temi presenti in tali raccolte o l'adozione, come nel caso delle foto appartenenti a Rosalba Cunetta e alla famiglia Gravinese, di criteri classificatori nel conservarle, ha indotto a considerarle come archivi.
La maggioranza delle foto reperite si colloca in un arco di tempo che va dai primi del '900 agli anni Quaranta, un periodo, dunque, nel quale si fruiva prevalentemente dell'opera del fotografo di mestiere. Possedere e utilizzare la macchina fotografica per fini strettamente personali, per il diletto proprio e dei familiari, era prerogativa dei ceti abbienti. Le raccolte per le quali si è preferito parlare di archivio sono proprio quelle appartenenti a persone la cui famiglia aveva da tempo ricoperto un ruolo dominante nel paese. Sono ovviamente più cospicue, meglio conservate e quelle in cui si ritrovano spesso fotografie relative alla vita pubblica della comunità. Gli archivi Cunetta di Paterno e La Rocca di Trecchina ne sono un esempio.
Sin dal tempo del nonno Orlando, proprietario terriero e direttore della banda musicale di Paterno, personalità di spicco nel paese, la famiglia Cunetta aveva la singolare usanza di raccogliere e « archiviare » le foto di tutti quei gruppi familiari ai quali era legata da vincoli non soltanto parentali ma anche da rapporti di amicizia e di potere.
I La Vecchia, i Marsicovetere, i Maziotta, i Fittipaldi, i Lo Giudice, i Sassano: sono alcune fra le tante famiglie che partecipano di questa sorta di censimento fotografico della famiglia Cunetta, una parte del quale ritroviamo all'interno della sequenza *Dentro la famiglia* (*v. foto 3-5-6*).
Nel caso dei Lo Giudice (*v. foto n.* 5), amici dei nonni e appartenenti allo stesso ceto sociale, un padre « ingombrante », seduto al centro del formato con i figli in braccio, ribadisce il proprio ruolo indiscusso di capofamiglia, mentre sua moglie, dietro di lui a destra, in una posa assai più composta e discreta, come la consuetudine fotografica imponeva alla donna, non può tuttavia trattenere, compiaciuta, un sorriso.
I Sassano (*v. foto n. 6*), legati invece per obbligo di riconoscenza ai Cunetta, non hanno dimestichezza con la macchina fotografica: la richiesta probabilmente imprevista o la decisione comunque non premeditata di farsi ritrarre lì dov'erano, davanti a una porta — si veda invece l'immagine dei Lo Giudice —, è resa dalla posa impacciata, dall'ordine sommario nel quale il gruppo ha deciso di disporsi.
Michelino La Rocca cominciò la sua raccolta di foto partendo da quelle in sue possesso, e allargando poi la sua ricerca a quelle dell'intero paese. Ad apertura della sequenza *Dentro la famiglia* ci sono i suoi antenati e, accanto a loro, un altro gruppo familiare originario di Trecchina, uno dei tanti raccolti in seguito dal signor La Rocca.
È interessante osservare come l'atteggiamento delle persone ritratte, la posa e le diverse esigenze culturali che motivavano il ricorso al mezzo fotografico, finiscono per rendere ben diverse due immagini nella struttura compositiva apparentemente affini. Se la famiglia La Rocca voleva un semplice ritratto da tenere per ricordo, la famiglia che le fa da contraltare sulla pagina accanto vuole invece affidare alla fotografia la trasmissione del proprio status reale o presunto: ce lo dimostra l'accurata scelta della posa, delle suppellettili da inserire nel quadro, delle vesti da indossare.
Molte anche le immagini dell'archivio La Rocca relative al paese, a momenti di vita quotidiana e a episodi ritenuti particolarmente rilevanti per la comunità (in parte raccolte nella sequenza *Riti di svago*). Allegra e pomposa a un tempo è la foto (*v. foto n. 29*) che immortala l'arrivo a Trecchina del primo autoveicolo, un autobus SPA: i caratteristici manubri ricurvi delle biciclette che circondano l'automezzo, e l'abbigliamento delle persone ci permettono di collocare l'immagine fra il 1910 e il 1920.
Del 1907 sono invece le immagini dei bagnanti ripresi a Maratea (*v. foto 31-32-33*); da un'orgogliosa dicitura posta sul retro dell'originale, si apprende che una di queste (*la n.* 33), classificatasi nelle prime dieci a un concorso, ebbe l'onore di entrare a far parte dell'Archivio di Storia della Fotografia di New York.
In tutte le raccolte familiari ci siamo trovati di fronte alle fotografie provenienti dai luoghi nei quali parenti, amici ma sovente anche intere famiglie erano emigrate. Come testimonia la foto dei coniugi Lomanto (*v. foto n. 3*), provenienti da Paterno e ritratti il giorno del loro matrimonio a Buenos Aires nel 1893, l'emigrazione, sin dalla fine del secolo scorso, era divenuta condizione tristemente abituale per gli abitanti della Basilicata. Di tale condizione troviamo, ancora all'interno dell'archivio La Rocca, un esempio per certi versi atipico: ci riferiamo alla fotografia dell'emigrante trecchinese ritratto in Brasile il 5 aprile 1908, giorno della sua partenza alla volta dell'Italia (*foto n. 21*). Il suo è un ritorno pole-

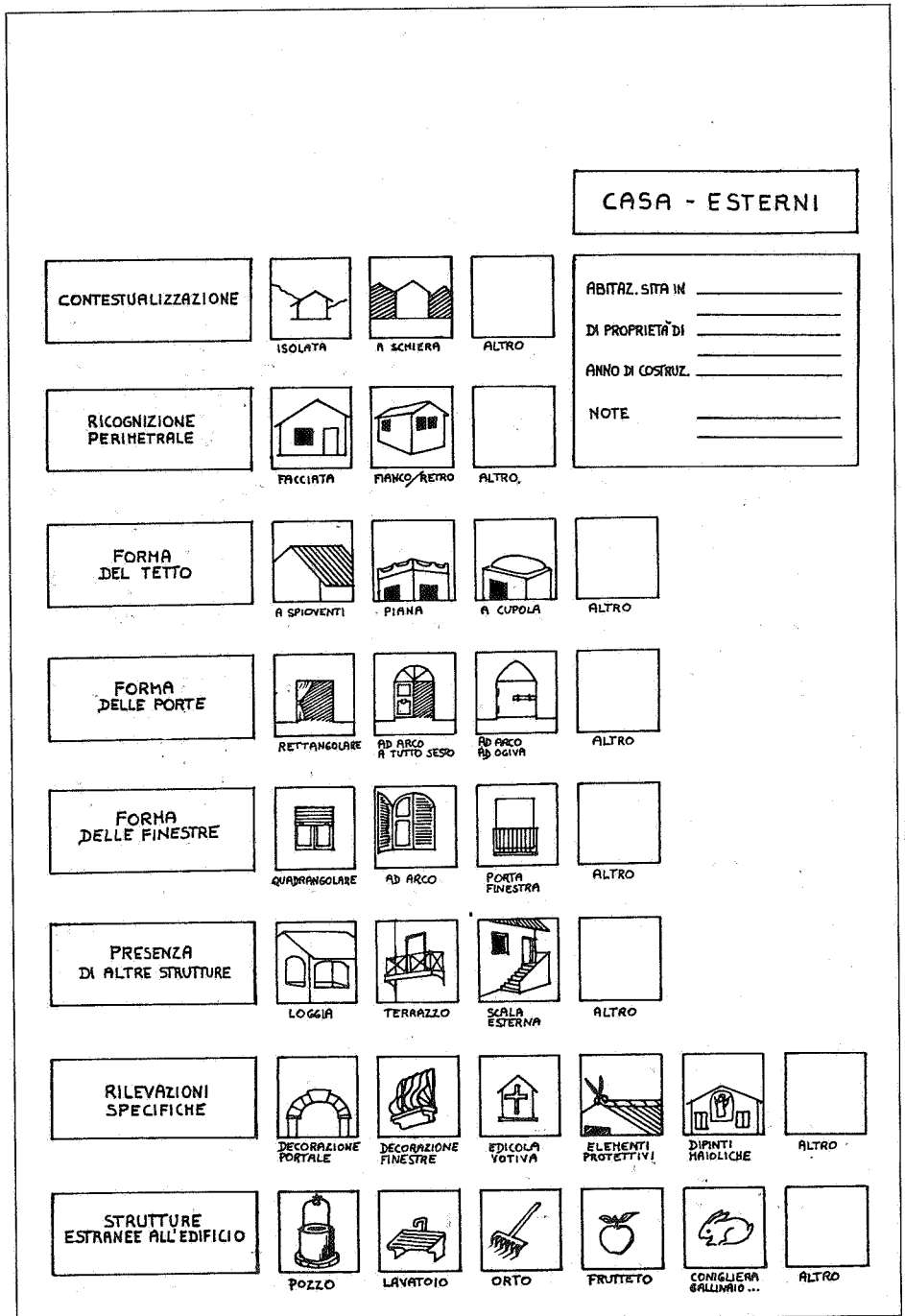
mico. L'interiorizzazione dei modelli culturali del paese d'oltreoceano è palesemente ostentata dall'abbigliamento indossato; nella posa assunta dall'uomo, solo in apparenza spavalda, ma in realtà tesa, si legge tutto il desiderio di tornare da « vincitore », di sbalordire chi è rimasto, magari con la « roba » che verrà estratta con enfasi da quei bauli.
L'ostentazione di uno status realmente acquisito è invece più marcata nelle immagini sempre provenienti dal Brasile e facenti parte dell'archivio di Giuseppe Mensitieri.
Valga per tutte la foto (*foto n. 17*) nella quale Roberto Sobrigno, emigrato da Trecchina negli anni Trenta, in un locale della sua azienda di esportazioni, quasi fosse sul boccascena di un teatro, ci presenta attori e prodotti del suo lavoro: alcuni inservienti negri alle cui spalle troneggia una pila di sacchi, dai quali si preoccupa altresì di mantenere il necessario distacco che il ruolo gli impone e che è espresso dalla posizione occupata all'interno del formato, rigido e a braccia conserte.
Tre fotografie dello zio della moglie di Giuseppe Mensitieri, ritratto assieme ai figli, provengono sempre dal Brasile e portano date che le collocano fra il 1908 e il 1917 (*v. le foto n. 7-8-9*). In esse, un padre dal volto sereno e con le labbra appena increspate da un impercettibile sorriso, si è fatto ritrarre assieme ai figli che affettuosamente gli si stringono attorno: il suo è il tentativo d'un uomo che cerca di conservarsi almeno la stereotipata immagine dell'infanzia, dell'adolescenza e della maturità dei suoi ragazzi. La crescita dei figli ci sembra scandita dalla presenza di alcuni particolari, voluti o apparentemente casuali, che caratterizzano di volta in volta le tre fotografie.
La prima delle due immagini sulla pagina di sinistra, quella in cui i figli sono ancora piuttosto piccoli, è pervasa da una atmosfera quasi irreale, da favola: davanti a uno sfondo sul quale sono dipinti un cielo e un mare che danno profondità all'inquadratura, la famiglia posa indossando abiti bianchi e assai ricercati; su quello del padre, spiccano un papillon e un fiore all'occhiello.
Il bosco sullo sfondo e l'inquadratura ravvicinata smorzano, nella seconda fotografia, l'ariosità che contraddistingueva invece la precedente: i figli sono ancora vestiti di bianco mentre sull'abito del padre, dalla foggia e dalle tonalità più austere, sono comparse la cravatta e un fazzoletto al posto del fiore.
Nell'ultima fotografia il figlio ormai grande è in piedi dietro il padre in atteggiamento quasi protettivo; i solini sulle spalle dei ragazzi e i fiocchetti sulla testa delle bambine sono scomparsi da tempo, soppiantati da ornamenti, abiti e oggetti più consoni alla maggiore età. Le figlie portano collane, bracciali, anelli e orologi, mentre il figlio si mette la giacca e ha imparato a farsi il nodo della cravatta.
Per la prima volta il padre si dispone frontalmente rispetto all'obiettivo, rinunciando a quella disinvoltura che lo aveva fatto posare di tre quarti, con le gambe accavallate. Il finto ceppo di legno e il sedile costruito con rami d'albero della prima foto sono scomparsi per far posto a una severa panca. L'austerità di quest'ultima foto, in sintonia con la raggiunta maturità del figlio maggiore, è infine ribadita dal fondale neutro e dall'ovale che circoscrive ulteriormente l'inquadratura e il gruppo ritratto al suo interno, in primo piano.
Ad apertura della sequenza sull'emigrazione, una fotografia raffigura un giovane in piedi, la mano infilata nella tasca dei pantaloni e l'altra poggiata su una sedia dove fa bella mostra di sé una fisarmonica. Si tratta di Peppino Gravinese — come precisa la scritta in basso —, appartenente a una famiglia di suonatori di fisarmonica, e il cui fratello Mauro, anch'egli musicante, emigrò a Buenos Aires da Lavello. Altre foto testimoniano il successo raccolto da Mauro in Argentina; in una di esse, comparsa su un giornale locale e poi gelosamente conservata, Mauro, che lavorava nell'orchestrina di una compagnia di spettacoli di varietà e recite per le comunità italiane in Argentina, è ritratto assieme ad alcuni suoi simpatici compagni di lavoro (*v. foto n. 22*). Si potrebbe parlare a lungo delle foto della raccolta Gravinese per la meticolosità con la quale sono state riordinate da quel Peppino di cui sopra.
È inoltre interessante notare come le date e le attribuzioni direttamente poste sull'emulsione, sembrino assecondare la struttura compositiva dell'immagine. Si rimanda in proposito alla foto relativa alla partenza del fratello Mauro per il viaggio di nozze nel 1937 (*v. foto n. 4*).
Di fronte al lavoro si apre con la foto di una contadina tratta dalla raccolta familiare Durante di Tramutola, l'unica su lastre ancora conservate nelle scatole originali e recanti il nome del fabbricante, Cappelli, poi divenuto Ferrania. Sono foto scattate da Mario Durante, giovane tenente d'artiglieria, intento a ritrarre soprattutto i propri familiari e aspetti di vita domestica. Intorno agli anni Trenta la raccolta si interrompe bruscamente perché la famiglia dell'antesignano lucano degli odierni fotodilettanti emigrò senza più fare ritorno.
La ricorrenza con la quale in diverse raccolte di alcune località ci si è imbattuti in immagini che si riferiscono alla costruzione dell'acquedotto pugliese — in questa pubblicazione ne compaiono tre — sottolinea l'importanza che per la gente dei paesi interessati tale costruzione aveva.
La foto che ritrae alcuni operai di un cantiere navale a Homs in Libia è di Giulio Libutti di Rionero, per un certo periodo di tempo trattenutosi nella colonia italiana, e autore anche della simpatica fotografia relativa all'inaugurazione della linea ferroviaria giunta a Rionero: a una locomotiva che, simile a un grosso giocattolo, occupa tutto il formato, è affidato il compito di sintetizzare simbolicamente l'evento.
Di tenore diverso sono invece le fotografie appartenenti alla raccolta Di Lonardo di Rionero, che, nella sequenza *Balilla*, ci offrono una rapida ma sintetica visione dei modi nei quali il fascismo organizzava, anche in Basilicata, il consenso.

(*Alberto Baldi*)

Lo spazio

Questa seconda sezione, costituita da foto scattate dai gruppi, è organizzata intorno al tema dello spazio. Lo spazio più immediato, ma anche più culturalmente vicino che si è dato di fotografare per i nostri giovani esordienti è la casa.
La casa nel paese, ma anche la casa in campagna, quella del signore, ma anche quella della gente comune, dell'artigiano o del contadino. Uno spaccato, dunque, attraverso stanze da pranzo e camere da letto, per conoscere quella intimità, quella domesticità appunto degli spazi che costituisce un'altra faccia da svelare di quella identità lucana che ci siamo proposti di conoscere più a fondo.
Per fare tale rilevamento, nel rispetto assoluto delle capacità espressive dei singoli fotografi, ma nello stesso tempo per ottenere dei materiali fotografici comparabili, si è fatto ricorso a una precisa metodologia di ricerca. Si è fornita cioè una scheda di rilevamento fotografico della casa in cui vengono prese in considerazione un certo numero di variazioni tipologiche, morfologiche e funzionali (v. pp. 180-81). In tal modo il materiale fotografico ottenuto a fine rilevamento, pur nella sua varietà di stile e di linguaggio, risulta non solo comparabile per le variazioni, ma anche cumulabile per le informazioni ottenute.
Le case complessivamente analizzate superano abbondantemente il centinaio su un'ampia e diversificata area territoriale. Non è stato possibile, pertanto, per ovvi motivi tecnici, restituire integralmente l'ampiezza di un lavoro di tal fatta.
Resta tuttavia la disponibilità di archivio del materiale fotografico rubricato secondo i criteri forniti dalle schede di rilevamento.
Il fotoschema posto alla fine della sezione non si pone pertanto scopi analitici ma soltanto riassuntivi della tipologia della casa contadina e di paese, prese su un campione e nella loro articolazione di classe.
Non poteva mancare, inoltre, in una tipologia dello spazio abitativo lucano, un sia pur fuggevole sguardo allo spazio urbano e ai luoghi nuovi di Potenza.

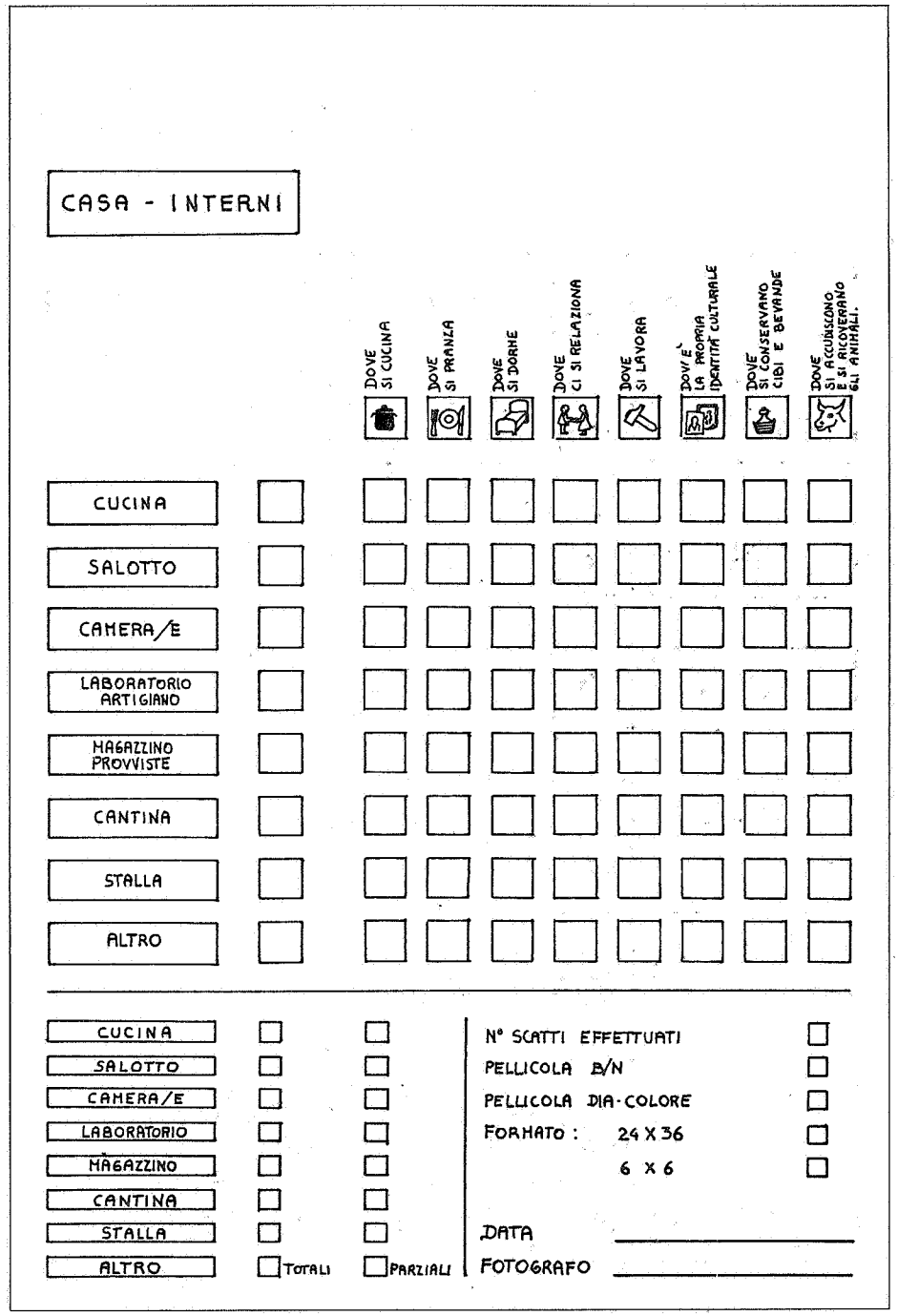
LUOGHI DI CASE



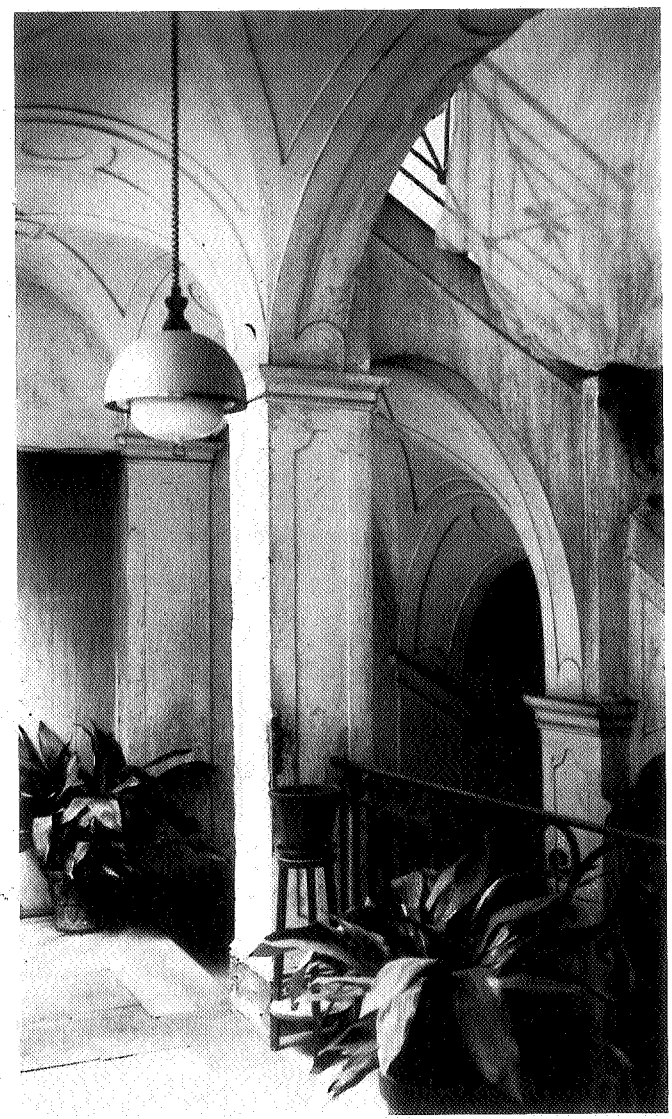
Le schede

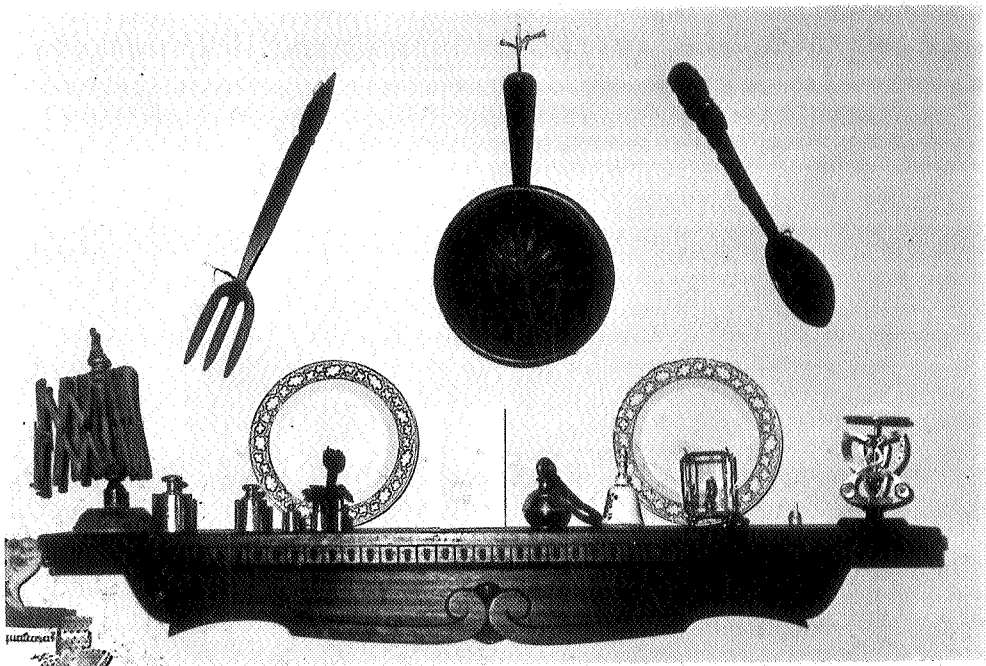
Le due schede in queste pagine sono state elaborate come guida per il fotografo nella ricerca sullo spazio domestico: sull'abitazione rurale da un lato e sulla casa di paese dall'altro.
La semplicità con la quale si preme il pulsante di scatto può indurre infatti a non riflettere sufficientemente sui criteri della ripresa fotografica.
Simili nella struttura a un questionario, le schede agevolano il compilatore nell'osservazione sistematica di tutta una serie di elementi prima all'esterno e poi all'interno dell'abitazione.
Da una contestualizzazione della casa nell'ambiente circostante, passando per una successiva ricognizione perimetrale dell'edificio, si giunge gradualmente alla rilevazione di particolari specifici: decorazioni architettoniche o edicole votive, strutture attigue quali l'orto, il pozzo, il lavatoio, il porcile.
Se la prima scheda (*a sinistra*), riguardante l'analisi degli spazi esterni della casa, ha ancora un'impostazione descrittiva, richiede cioè al fotografo una semplice se pur precisa narrazione di quanto osservato, la seconda (*a destra*), studiata per una particolare ricognizione

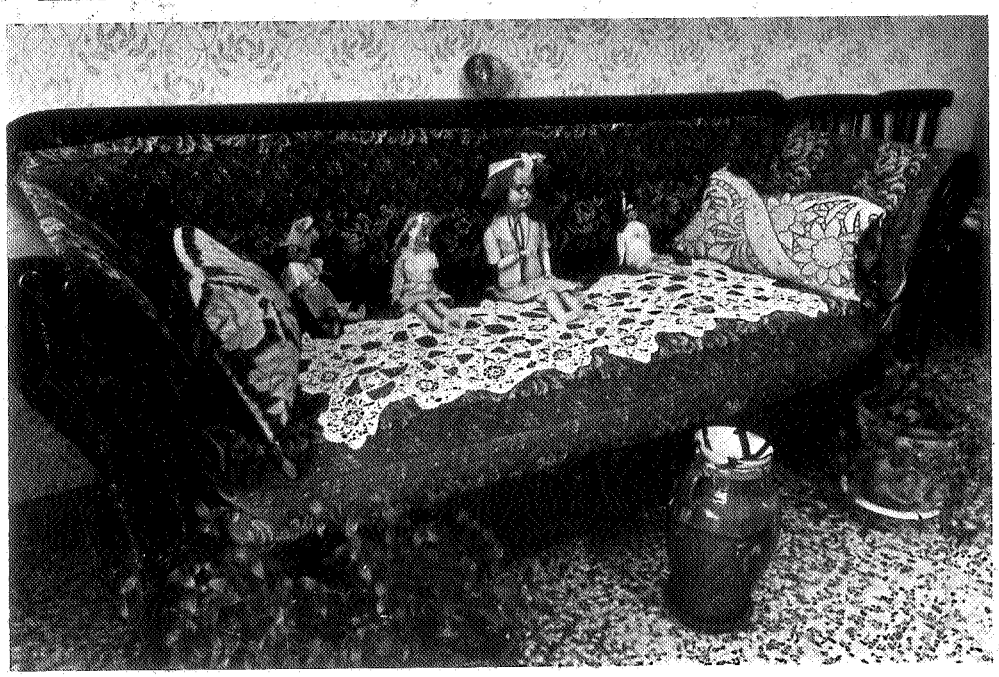
degli interni, necessita di una maggiore e diversa attenzione.
Per gli ambienti interni non è sufficiente infatti una « tassonomia fotografica », una serie d'immagini cioè della cucina, della camera da letto, dell'eventuale salotto e via di seguito, poiché ogni stanza, in modo particolare nelle abitazioni rurali, può rispondere a diverse funzioni.
Nella cucina, ad esempio, si mangia, ma spesso ci si incontra con gli amici, si svolgono diverse attività lavorative e si può anche dormire.
Alla fotografia il compito di restituire le diverse e compresenti funzioni alle quali un medesimo locale non di rado assolve, e al ricercatore quello di guardarsi attorno con attenzione prima di scattare.
Una scheda per ogni tipo d'abitazione, a mo' di questionario, ha prodotto pertanto materiali tra loro comparabili e utilizzabili in molteplici direzioni.
La ricognizione di ogni casa contenuta nelle trentasei pose di una pellicola, risulta corredata dalle informazioni sulla collocazione, data di costruzione e proprietà dell'immobile (*Alberto Baldi*).



50-51-52 (*nelle 2 pp.*) - Casa Abelardo, Tramutola.





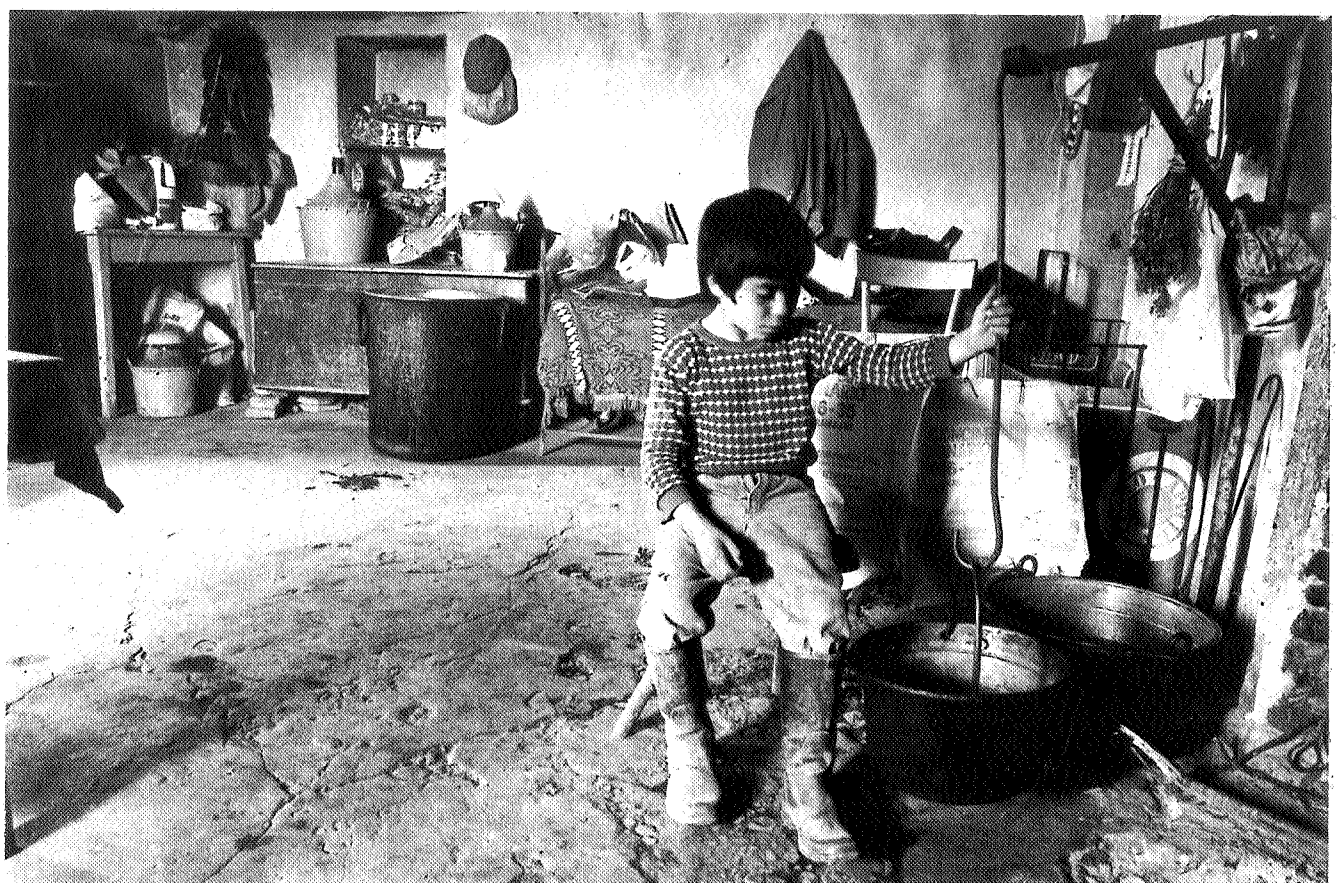


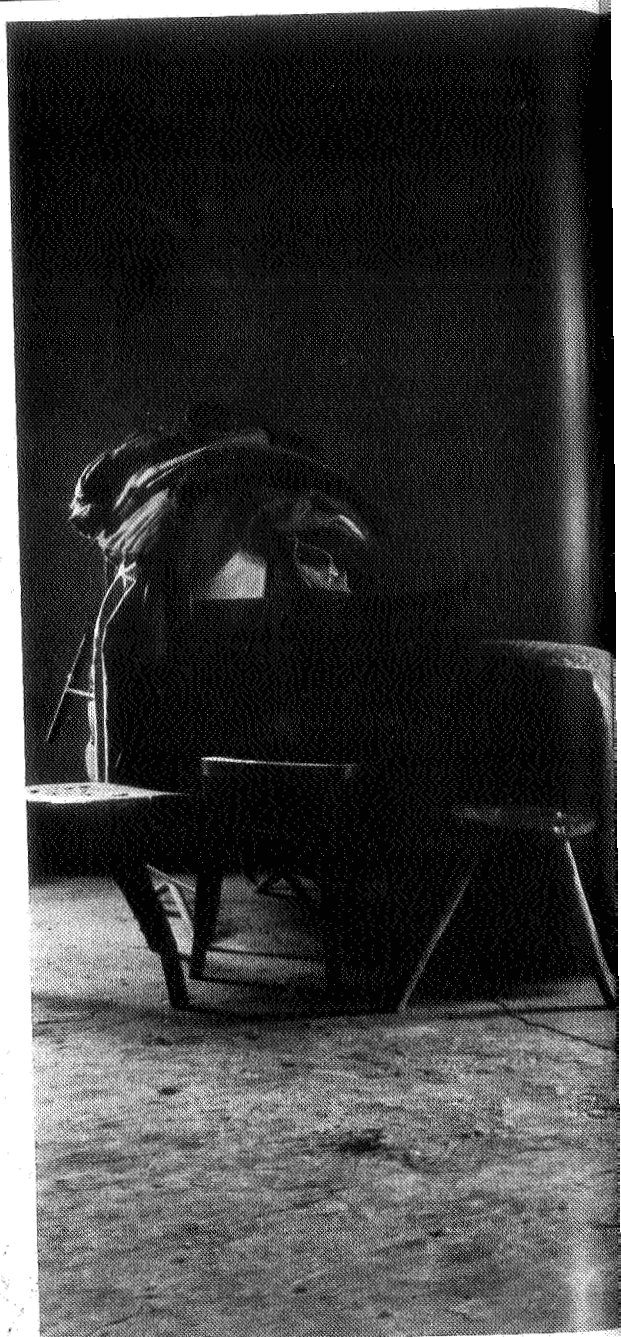
53-54 (*a fronte*) - Casa Corbo, Avigliano. Casa Russo, San Chirico Nuovo.

55 - Casa Russo, San Chirico Nuovo.

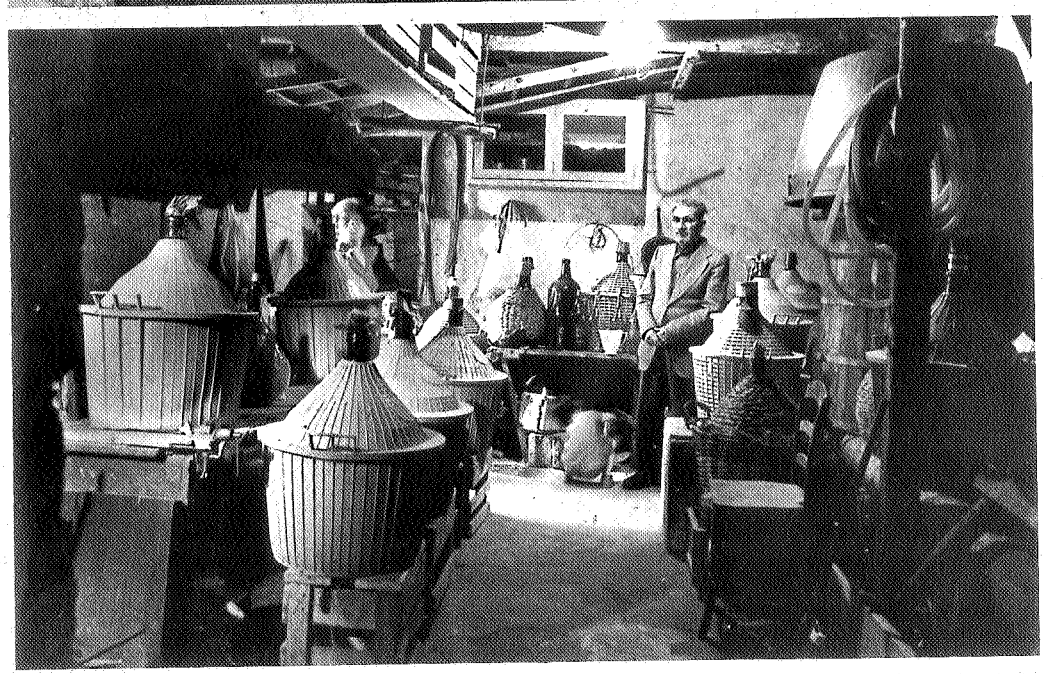
56-57-58 (*nelle 2 pp.*) - Casa Rautiis, Tramutola.

59-60 (*nelle 2 pp.*) - Casa Moles, località Merrana di Tolve, San Chirico Nuovo.





61 - Casa Moles, località Merrana di Tolve, San Chirico Nuovo.



62-63 (*a fronte*) - Casa Di Deco, Trecchina.
64 - Casa Grippa, Avigliano.

Dalla casa di paese alla casa di campagna

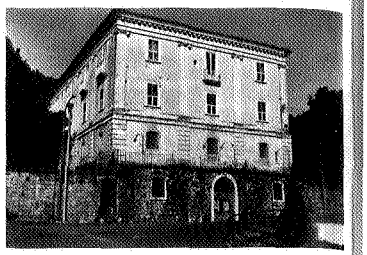
L'indagine sullo spazio domestico è stata effettuata utilizzando le schede — già descritte — per la rilevazione della casa in un numero sufficientemente esteso di aree. Hanno infatti collaborato alla ricerca fotografi residenti a Rionero, Avigliano, Potenza, San Chirico Nuovo, Paterno, Tramutola, Montemurro e Trecchina, che hanno operato all'interno delle zone di provenienza, alcuni prevalentemente in paese, altri nelle campagne. Così come era avvenuto per il rinvenimento e la raccolta dei materiali d'archivio, la scelta dei ricercatori di rimanere esclusivamente in zone a loro familiari ha facilitato molto il lavoro. Non vi sono state, infatti, ritrosie e diffidenze da parte di coloro che aprivano le porte della propria casa all'occhio — è il caso di dirlo — indiscreto della macchina fotografica.

Nel fotoschema a fronte, che troppo castiga nella quantità e nella qualità i materiali raccolti, sono presentate cinque tipologie abitative: ognuna riassunta, per evidenti problemi di spazio, in cinque immagini. Dalle case di paesi piuttosto grandi, con attività commerciali peculiari, quali Tramutola (casa Rautiis) e Avigliano (casa Corbo), si passa a San Chirico Nuovo, paese più piccolo e legato a un'economia essenzialmente agricola, dove la casa ripresa, di proprietà Russo, viene in un certo senso a porsi tra la dimensione urbana e quella rurale. Quest'ultima è infine rappresentata dalle due abitazioni rispettivamente in contrada Bolago, frazione di Trecchina, abitata dai Lentini, famiglia contadina, e in contrada Carpinelli, frazione di Avigliano, abitata da Nicola Sabia, bracciante.

Si noti come, ai fini di un'analisi delle funzioni alle quali rispondono gli spazi, per il fotografo che ha ripreso casa Rautiis non ci siano stati problemi particolari in merito; la logica borghese che presiede alla bella abitazione ha affidato a ogni locale una precisa funzione quando questa non è assicurata addirittura da più stanze: è il caso dei due salotti.

All'opposto troviamo invece casa Sabia, costituita praticamente da un unico locale, dove la perizia del fotografo è stata fondamentale per l'individuazione delle diverse funzioni assolte da quella sola stanza. Si presti attenzione in proposito alle due ultime foto che ci restituiscono l'angolo cucina e l'angolo notte, uno attiguo all'altro, divisi da una tenda a righe (*Alberto Baldi*).

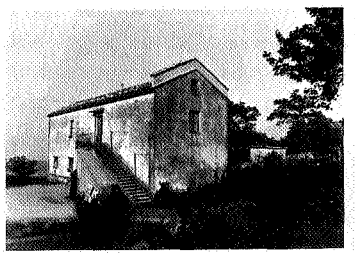
CASA RAUTIIS



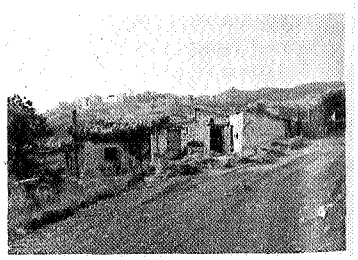
CASA CORBO

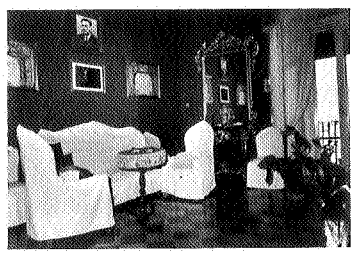
CASA RUSSO

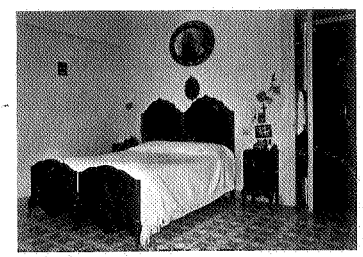
CASA LENTINI

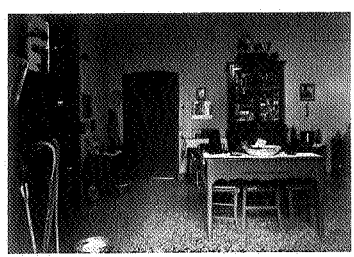
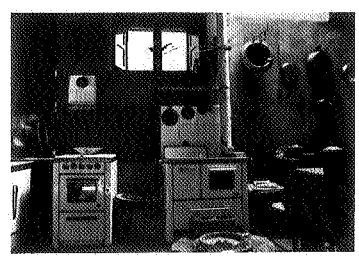


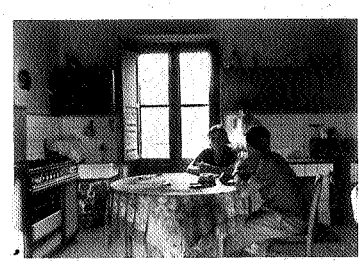
CASA SABIA

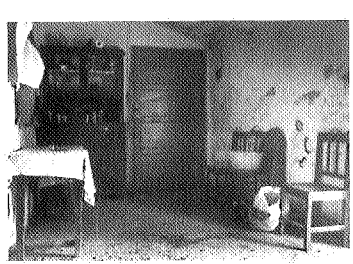
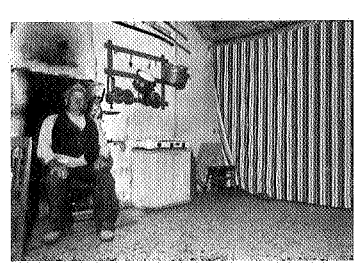
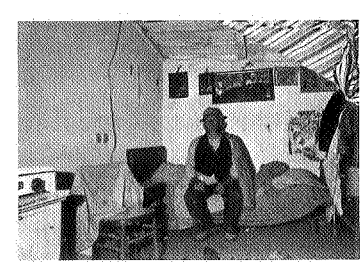


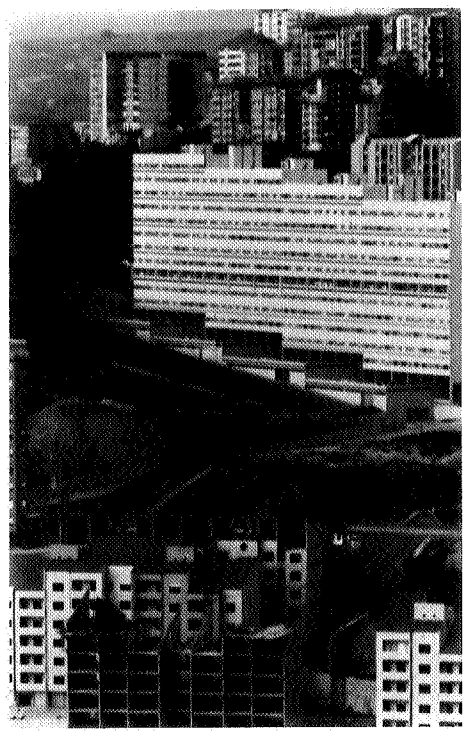




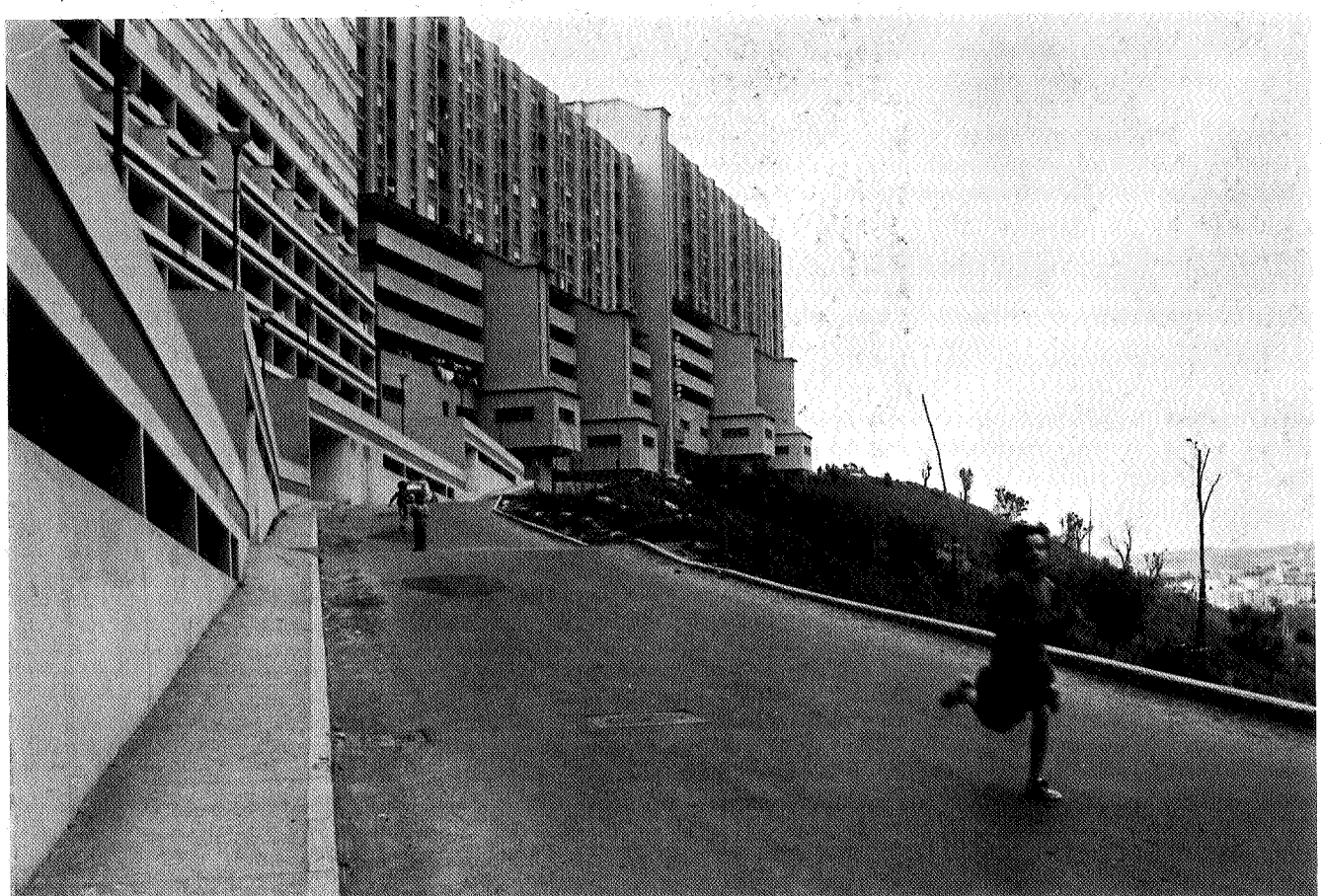




DIMENSIONE URBANA

65-66-67-68 (*in queste pp. e nelle 2 pp. sgg.*) - Il quartiere residenziale Il Serpentone di Potenza.



Il comportamento

Questa terza sezione fa riferimento, col tema dell'artigianato fotografato dai gruppi e col tema della festa integrato con foto del mio archivio ad alcune modalità del comportamento. Quali sono i modi, quali i luoghi, quali gli oggetti di una cultura artigiana che trae ancora oggi la sua vitalità dalla esperienza individuale e da una lontana tradizione collettiva?

Nello svolgimento di questo tema, per gli stessi motivi addotti nella sezione dello spazio, si è fatto riferimento a una scheda di rilevamento (v. p. 205). Anche per questa sezione risultano pertanto esemplificati fotograficamente i criteri di ricerca piuttosto che presentata l'intera gamma dei materiali raccolti.

In questa sezione, dedicata appunto al comportamento, non poteva mancare la festa, luogo specifico per il disvelarsi del comportamento rituale, in alcuni casi luogo sacrale della cerimonia e del rito.

Le fotografie raccolte durante la ricerca sul campo sono relative alle Sacre Rappresentazioni della valle del Vulture. Esse verificano e completano, in questo caso, le acquisizioni cui ero pervenuto, nel corso degli anni, sulla tipologia della Festa nell'area meridionale.

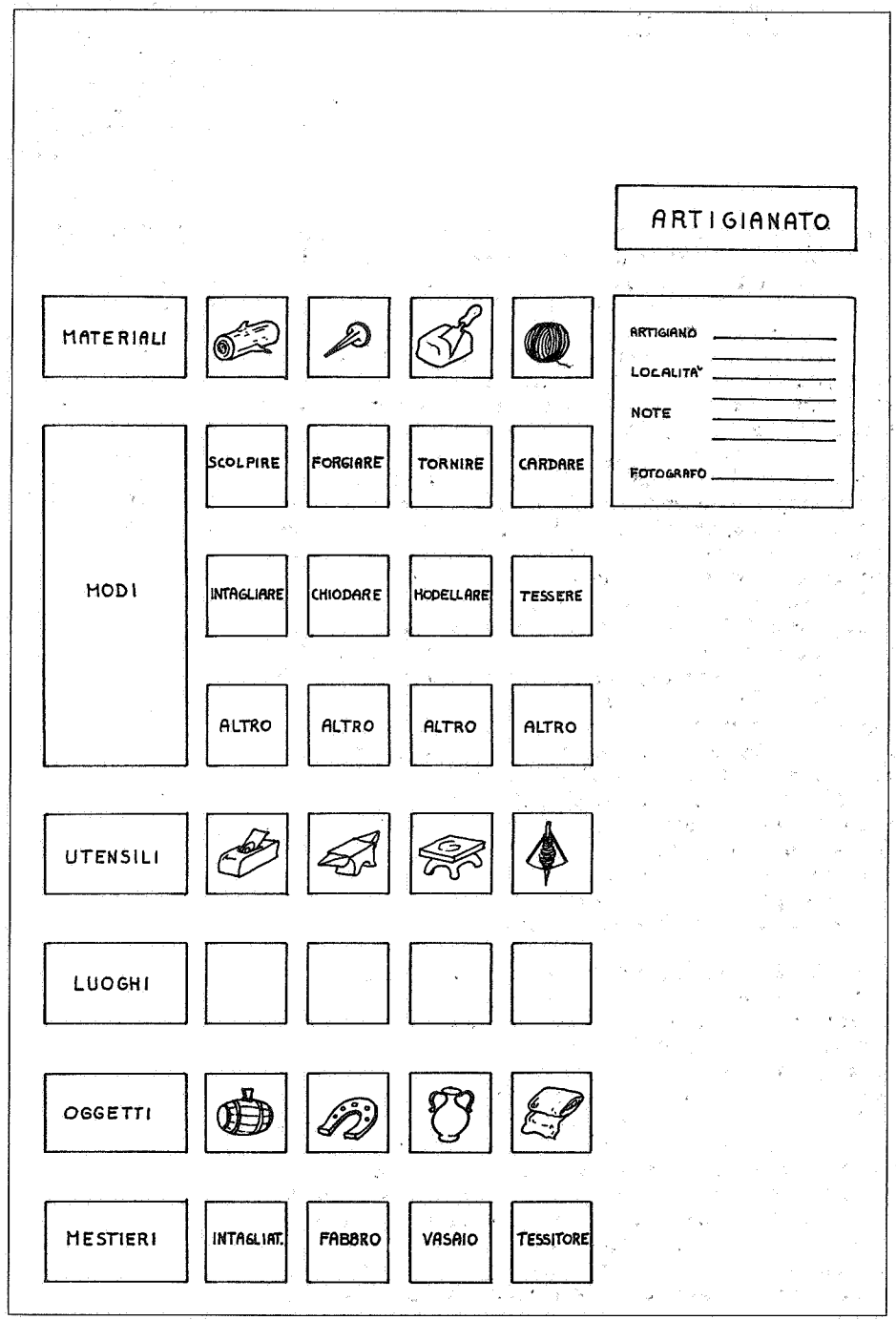
È necessario pertanto presentare i materiali fotografici acquisiti dentro uno schema complessivo che collochi le manifestazioni locali in un contesto di significati più ampio.

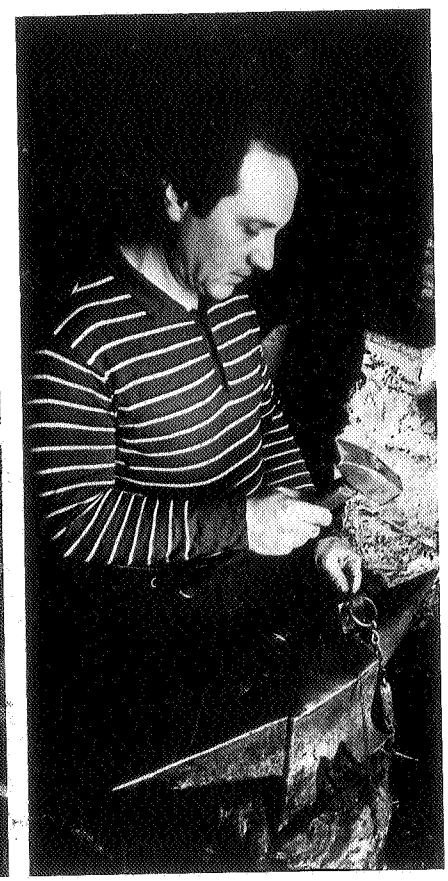
Il fotoschema inserito in chiusura della sezione fornisce l'insieme delle variazioni tipologiche e morfologiche delle Sacre Rappresentazioni, disvelando prospettive inedite nei metodi di applicazione della fotografia alla ricerca antropologica.

DA
ARTIGIANO

La scheda

La scheda di rilevazione presentata nella pagina a fronte è stata utilizzata per orientare i gruppi nella ricerca fotografica sul campo. Progettata, come le altre, a partire dalle motivazioni dei gruppi stessi, non ha ovviamente la pretesa né di esaurire né di costringere in poche caselle tutto l'universo da indagare: vuole soltanto delimitare il campo, fornendone delle possibili coordinate di lettura. Perché la ricerca fotografica non risultasse caotica o distratta, e perché si ottenessero dei risultati omologhi tra loro, e quindi comparabili, la scheda esemplifica l'articolarsi di alcune forme artigiane.
L'idea di scandagliare mediante la fotografia le forme del lavoro artigiano ha inteso significare il rimanere in un territorio della propria cultura. In diverse zone della Basilicata, infatti, l'artigianato è ancora fondamentalmente di servizio, produce cioè oggetti di uso quotidiano per un mercato circoscritto: non è, o non è esclusivamente in funzione turistica. L'artigianato di Melfi è diverso da quello di Taormina: l'uno vende il proprio manufatto, l'altro la propria immagine. L'ottica che ha spinto i gruppi verso quest'indagine non è quindi passatista, essi si trovano a essere rispetto alla realtà da investigare osservatori partecipanti.
L'itinerario che la scheda suggerisce si snoda dai materiali che il territorio lucano offre allo sguardo sino all'uomo, che li trasforma, attraverso le modalità del lavoro artigiano, con i suoi luoghi e i suoi utensili, da materia, in altre parole da « natura », in prodotto, in « cultura ».
I materiali saranno allora l'argilla, come il legno, il ferro, la lana, la pelle e così via. Li ritroviamo in testa alla scheda a proporre alcune delle possibili direzioni di ricerca in cui inoltrarsi.
Le modalità di un operare artigiano saranno naturalmente specifiche per ognuno e non si esauriranno in una sola azione: scolpire e poi intagliare il legno, modellare e poi cuocere l'argilla, e via di seguito; la scheda rende queste fasi in forma verbale e non figurata proprio per sottolineare l'azione, il suo dispiegarsi, il suo svolgersi. L'attenzione qui va fermata sulle mani che operano, non ancora sull'identità artigiana cui mancano molti altri elementi per svelarsi del tutto.
Gli utensili che si ritrovano nella scheda sono solo alcuni dei tanti che un artigiano usa. È naturale che essi siano parte integrante dell'azione e che solo per rendere più esplicito il discorso ne siano stati separati.
La striscia sui luoghi non deve meravigliare; lo spazio acquista una sua identità e una sua storia non in astratto, ma in rapporto alla funzione che assolve. I luoghi artigiani si strutturano quindi anch'essi a partire dalle modalità che vi si esplicano.
La penultima striscia è quella degli oggetti: il tagliere, la tela, il basto sono solo alcuni dei prodotti di questa cultura, ed è inevitabile il rimando all'irripetibilità, all'unicità dell'oggetto, nel quale confluiscono il gusto e l'esperienza dell'artigiano, la cui identità emerge ora nella sua completezza concludendo l'itinerario suggerito dalla scheda.
I fotografi hanno utilizzato con profitto questo strumento di lavoro, che ha loro permesso di fotografare con libertà di espressione ma con correttezza di metodo. Ognuno ha ripreso più volte lo stesso artigiano al lavoro su oggetti diversi, e anche, in alcuni casi, più artigiani. Ciò è stato possibile proprio in virtù del loro partecipare del contesto nel quale si sono mossi, superando quelle diffidenze in cui generalmente ci si imbatte in lavori di questo tipo.
Molti artigiani non figurano nelle illustrazioni per motivi di spazio. La rilevazione, avvenuta nelle zone della Basilicata settentrionale (Lavello, Barile, Melfi) e centrale (Avigliano e San Chirico Nuovo), è stata, come quella sulle case, molto più estesa. Resta in archivio la disponibilità delle foto (*Stefania Sapora*).


ARTIGIANATO
ARTIGIANO
LOCALITA'
NOTE
FOTOGRAFO
MATERIALI
MODI
SCOLPIRE
FORGIARE
TORNIRE
CARDARE
INTAGLIARE
CHIODARE
MODELLARE
TESSERE
ALTRO
ALTRO
ALTRO
ALTRO
UTENSILI
LUOGHI
OGGETTI
MESTIERI
INTAGLIAT.
FABBRO
VASAIO
TESSITORE



I Personaggi

69 - Nicola Guantario, mastro vasaio, Melfi.

70 - Pietro Pace, falegname e intagliatore, Avigliano.

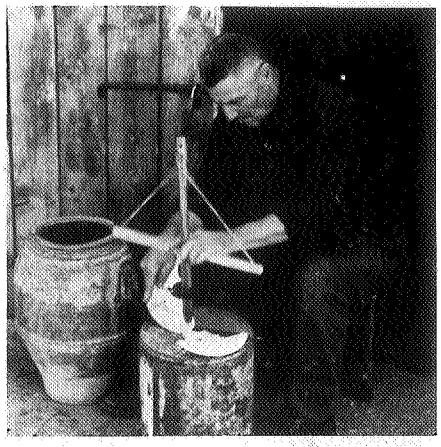
71 - Antonio Tamburini, maniscalco, San Chirico Nuovo.

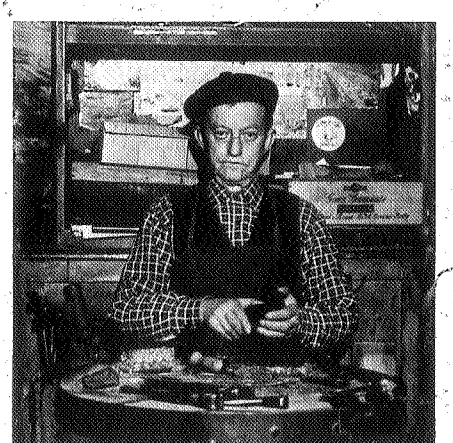
72 - Vito Pace, pellaio, Avigliano.

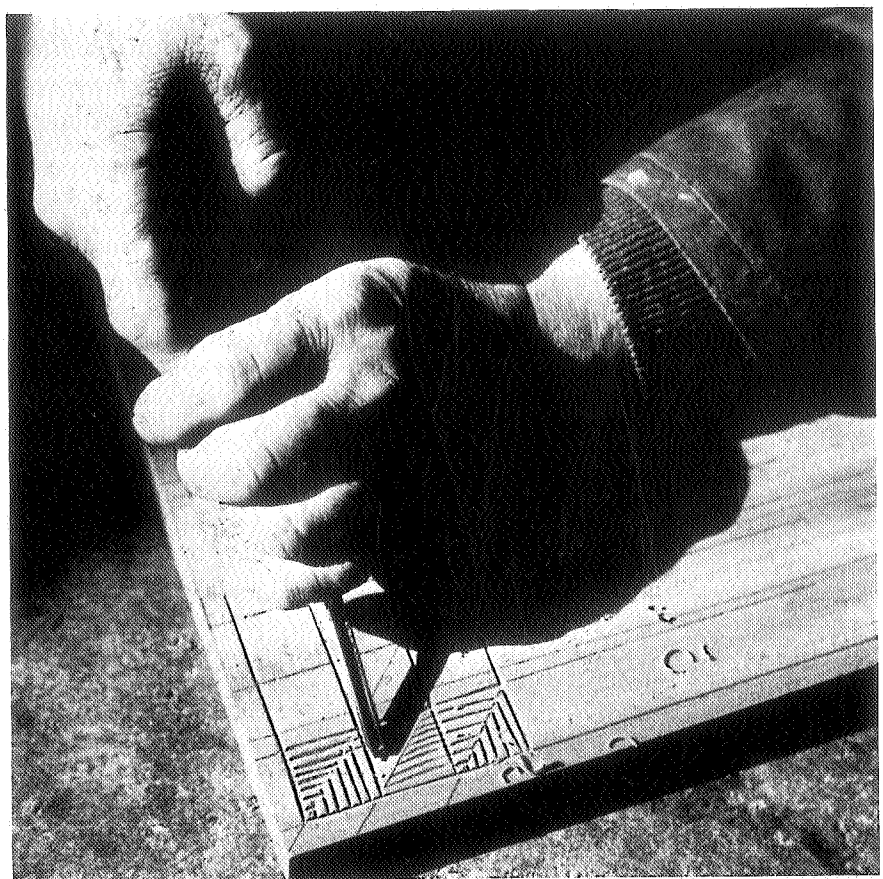
73 - Leonardo Sileo, intagliatore, Avigliano.

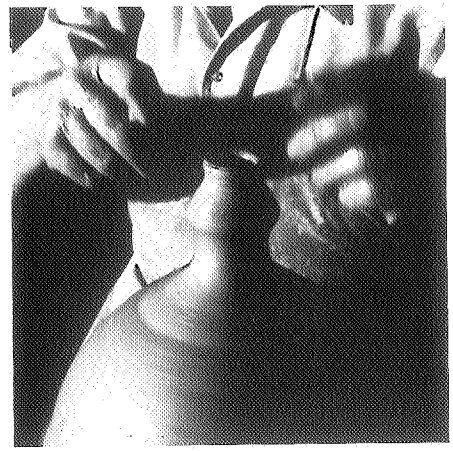
74 - Michele Torelli, ricucitore di terrecotte, Lavello.

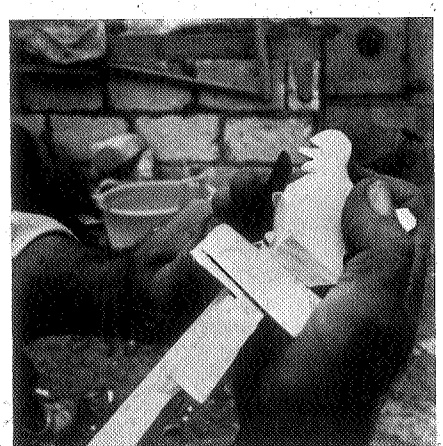
75 - Angelo Filadelfia, mastro bastaio, Avigliano.

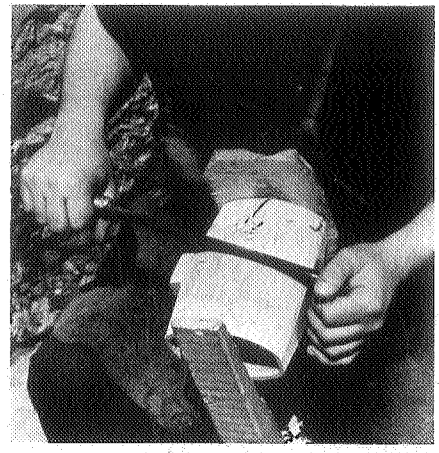


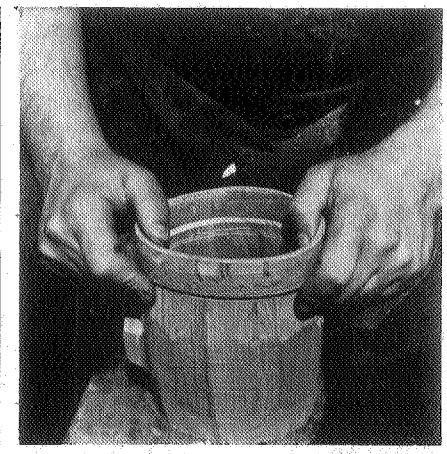


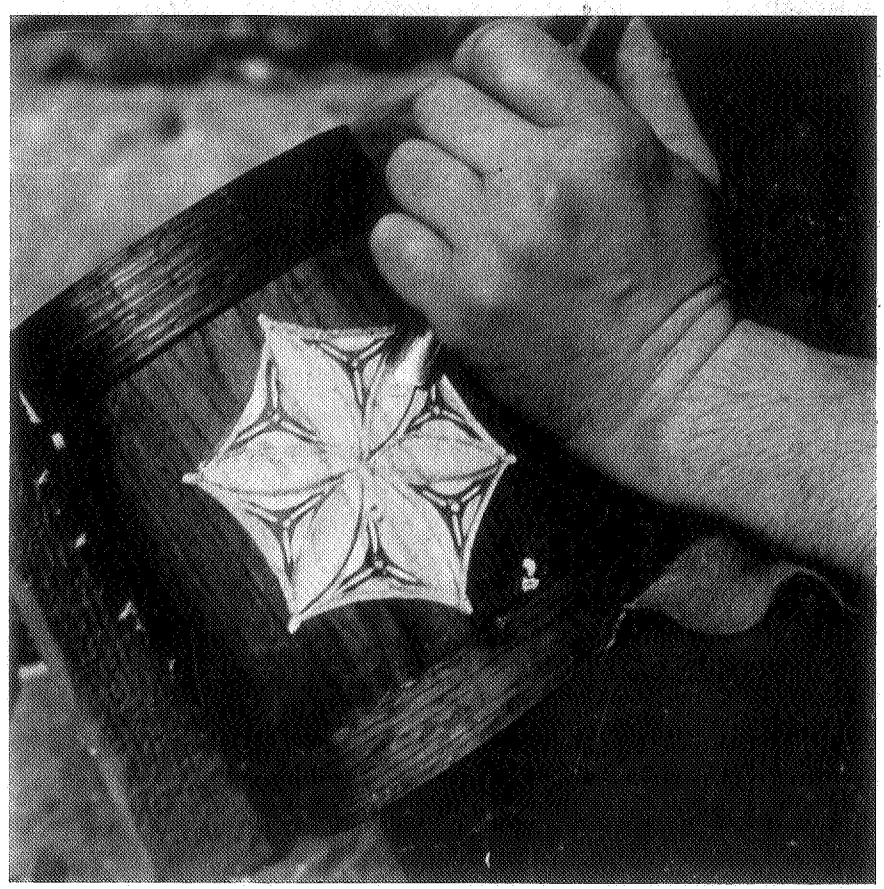












I Modi

76 - Intaglio di una cavarola per la pasta.

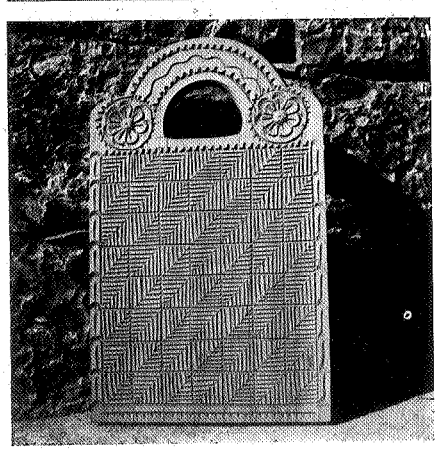
77 - Rifinitura di un orcio in terracotta.

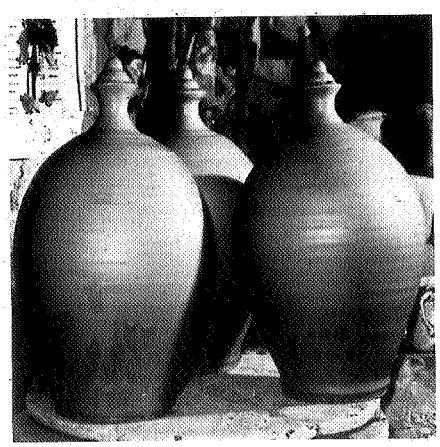
78 - Ricucitura con fil di ferro di un piatto.

79 - Intaglio del manico di un cucchiaio ornamentale.

80 - Taglio della pelle per un portasigari.

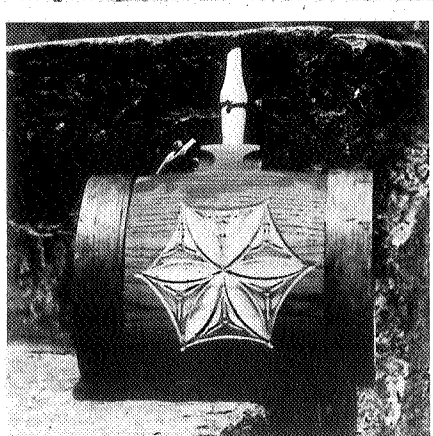
81-82-83 - Fasi successive della lavorazione di una botticella.

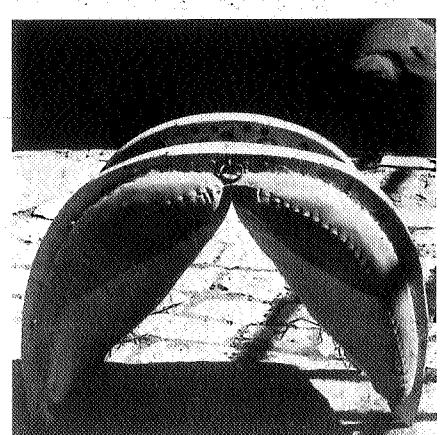




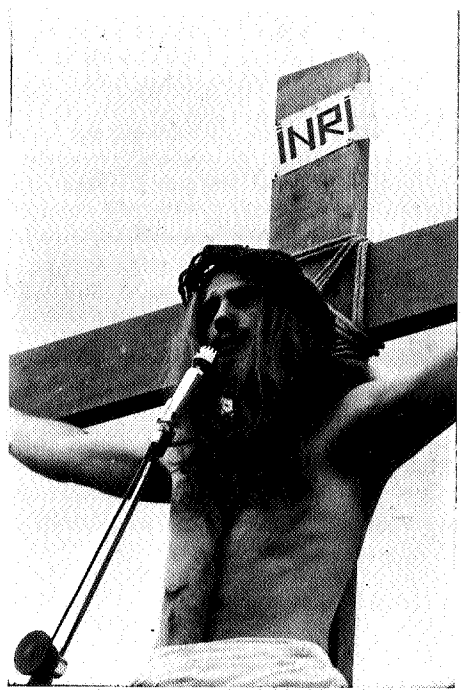
GLI OGGETTI

84 - Raganella.
85 - Cavarola.
86 - Orci.
87 - Lucerna a olio.
88 - Botticella.
89 - Basto.





STRUTTURA
DI FESTA



Struttura di festa

Si possono riscontrare a livello demologico sostanzialmente due modelli di Sacre Rappresentazioni: uno per così dire « *in senso stretto* », che si ispira iconograficamente alla passione e morte del Cristo, un altro più esteso, che include tutta una serie di rappresentazioni popolari a sfondo più o meno esplicitamente religioso.
Rimanendo nell'ambito delle Sacre Rappresentazioni in senso stretto, che hanno luogo cioè tra il giovedì e il venerdì santo, possiamo riscontrare delle ulteriori distinzioni, se andiamo ad analizzare distintamente forme iconografiche e modalità di svolgimento.
Possiamo imbatterci cioè in Sacre Rappresentazioni dallo svolgimento dell'azione di tipo meramente processionale, dove l'iconografia degli episodi della passione è affidata alla rappresentazione statuaria.
Può darsi invece il caso che nella processione figurino dei *personaggi viventi*, che danno un volto ai principali protagonisti della passione di Cristo. L'azione tuttavia continua ad avere, come nel caso precedente, uno *svolgimento processionale.*
Una variazione considerevole, al punto da costituire una forma di drammatizzazione a se stante, è quella che vede dentro o a latere del percorso processionale lo svolgimento di vere e proprie *azioni teatrali* distinte (ultima cena, impiccagione di Giuda, Gesù all'orto, il processo ecc.).
La Sacra Rappresentazione infine può avere integralmente luogo su di un palco, dove si svolgono successivamente tutte le scene che i limiti del palco stesso consentono.
Sin qui la tipologia della Sacra Rappresentazione ristretta nelle sue varianti morfologiche. Ora, se vogliamo riassumere l'una e le altre all'interno di uno schema fotografico, dobbiamo necessariamente operare due riduzioni: da un lato individuare gli elementi essenziali, strutturali dunque, per la narrazione di tali variazioni; dall'altro utilizzare nello schema solo un campione rappresentativo delle Sacre Rappresentazioni.
Il fotoschema delle pagine seguenti consente come sempre due letture: una orizzontale, che riporta cinque Sacre Rappresentazioni e una verticale, che ne individua gli elementi di struttura.
Le cinque rappresentazioni hanno una conformazione morfologica precisa: la prima di Verbicaro è una *Processione statuaria*, la seconda di Barile è una *Processione vivente*, la terza di Laino è una *Rappresentazione a stazioni*, la quarta di Vena è una *Rappresentazione su palco*, la quinta di Atella ha un *andamento misto*, include cioè sia una processione vivente che una rappresentazione su palco.
Se andiamo a leggere gli elementi di struttura, nelle verticali a sinistra il fotoschema ne isola tre fondamentali: *la scena, l'azione, i personaggi* corrispondentemente alla specificità del rilevamento fotografico, di essere cioè idoneo a cogliere peculiarità dello spazio e del comportamento, e al tempo stesso alla rilevanza che questi tre elementi assumono dentro una lettura tipologico-strutturale della rappresentazione popolare. La scena, l'azione, i personaggi giocano infatti un ruolo determinante nelle modalità di svolgimento delle Sacre Rappresentazioni e nella definizione della tipologia: al mutare della scena, o dell'azione o del personaggio muterà il tipo di rappresentazione, e viceversa. Alla processione statuaria corrisponderà infatti, come scena, il percorso nel paese, come azione, un'azione di tipo processionale e, come personaggi, evidentemente dei personaggi di legno o di cartapesta. Allo stesso modo, seguendo gradatamente la tipologia, la scena si trasferisce su palco, l'azione diventa recitata e i personaggi ovviamente viventi.
Se avessimo una concezione evoluzionistica della drammatica popolare potremmo ipotizzare uno sviluppo dalle forme più rozze e incerte di svolgimento fino alla promozione su palco del teatro popolare. Ciò corrisponderebbe a una visione gerarchizzata delle forme teatrali, da quelle più semplici, dunque più spontanee, fino a quelle culturalmente più evolute e più vicine alla concezione del teatro borghese. Evidentemente non è questo il luogo per sostenere o confutare una tesi del genere. A noi è sufficiente qui registrare il fatto che, su un piano strettamente sincronico, sono riscontrabili a livello popolare tutte le forme che abbiamo precedentemente descritte e presentate nel fotoschema. Anzi, è proprio la contemporaneità di tutte queste forme possibili a fornirci la chiave di interpretazione della seconda parte del nostro fotoschema. Nelle tre colonne a destra vengono infatti evidenziati i tre momenti centrali di cui si compone il nucleo dell'azione drammatica: *la passione, la crocifissione* e *la deposizione* del Cristo.
Corrispondentemente al tipo di Sacra Rappresentazione l'iconografia dei personaggi varierà dalla statua di cartapesta al personaggio in processione sino all'attore su palco.
Avremo pertanto nel fotoschema una mappa visiva di tali differenziazioni. Il fatto si è che ne risulterà come elemento estremamente significativo una combinatoria tra *statua* e *personaggio vivente* non solo nelle cinque tipologie ma anche all'interno della stessa Rappresentazione.
A questo punto lo schema teorico, costruito cioè come pura ipotesi di tavolino, prima ancora di essersi cimentati con la verifica prodotta dalla documentazione fotografica di campo, lo schema, dicevo, delle combinatorie possibili fra statua e personaggio si trasforma in una matrice di natura strettamente matematico-probabilistica. Alla combinatoria possibile

può e deve corrispondere una tipologia concreta e verificabile nella realtà.
L'approfondimento morfologico di tutte le Sacre Rappresentazioni conosciute (o conoscibili) ci deve dare una risposta. Come nel sistema periodico di Mendeleev ci si dispone alla ricerca dell'elemento mancante, così può venir fuori, dalla ricognizione d'archivio e da quella sul campo, la festa con la variazione ipotizzata. E in realtà è proprio questo il metodo che ha prodotto il fotoschema a partire dalle immagini, e non senza sorprese.
Singolari si presentano infatti le due situazioni estreme, quelle cioè della processione tutta di statue di Verbicaro e del dramma a stazioni tutto vivente di Atella. Con situazioni miste, in parte statuarie, in parte viventi, si presentano invece le Sacre Rappresentazioni di Barile e di Laino Borgo, e con l'assenza atipica della crocifissione a Barile.
Più scontate invece sono le assenze del momento della passione e della deposizione nella rappresentazione su palco di Vena di Maida.
L'interesse di uno schema del genere sta nel fatto di non presentarsi come meramente descrittivo di una tipologia festiva, ma di indicare, attraverso la combinatoria degli elementi di struttura, le direzioni di investigazione e di ricerca possibili.

1. Verbicaro 1972 (Calabria) - Processione statuaria.

2. Barile 1971 (Basilicata) - Processione vivente (senza la crocifissione).

3. Laino Borgo 1974 (Calabria) - Sacra Rappresentazione a stazioni dislocate in più punti del paese.

4. Vena di Maida 1973 (Calabria) - Sacra Rappresentazione su palco.

5. Atella 1982 (Basilicata) - Processione vivente e Sacra Rappresentazione (a inizio e fine percorso).

A. La scena - Il luogo in cui si svolge l'azione drammatica (il paese; la piazza; il palco, ecc.).

B. L'azione - Il modo in cui si svolge la rappresentazione (processione con il trasporto delle statue; processione vivente; teatralizzata su palco; teatralizzata nel paese).

C. I personaggi - La caratterizzazione è relativa ovviamente a un sol tipo di personaggio presente per rappresentazione.

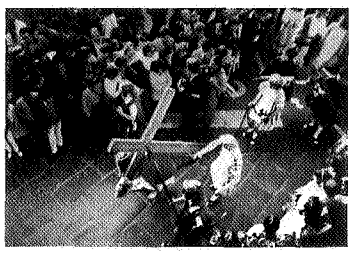
D. La passione - Rappresentata, come per la crocifissione e la deposizione, a seconda dei casi, con una statua o con il personaggio vivente (non è presente nella versione su palco a Vena di Maida).

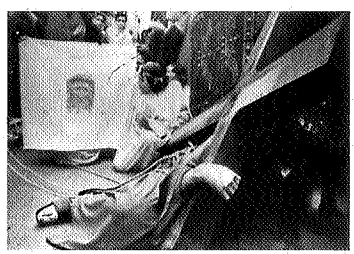
E. La crocifissione - Non viene effettuata a Barile. Viene realizzata con una statua a Laino Borgo, dove tutte le altre azioni sceniche si svolgono con personaggi viventi.

F. La deposizione - Anch'essa non si riscontra nella rappresentazione su palco di Vena di Maida. È realizzata con personaggio vivente ad Atella, diversamente da tutte le altre in cui si utilizza un Cristo deposto in legno o cartapesta.

Lo schema in basso riproduce la IV, V e VI colonna del fotoschema, restituendo in sintesi l'insieme delle variazioni riscontrabili tra personaggio vivente e statua all'interno della tipologia ristretta delle Sacre Rappresentazioni.

LA PASSIONE	*LA CROCIFISSIONE*	*LA DEPOSIZIONE*	
STATUA	STATUA	STATUA	VERBICARO
VIVENTE	ASSENTE	STATUA	BARILE
VIVENTE	STATUA	STATUA	LAINO
ASSENTE	VIVENTE	ASSENTE	VENA
VIVENTE	VIVENTE	VIVENTE	ATELLA

	LA SCENA	L'AZIONE
VERBICARO		
BARILE		
LAINO		
VENA		
ATELLA		

I PERSONAGGI	PASSIONE	CROCIFISSIONE	DEPOSIZIONE
			

Fonti

Sezione « La memoria »

DENTRO LA FAMIGLIA - Archivio La Rocca: foto 1, 2, 11; Archivio Mensitieri: foto 7, 8, 9; Archivio Gravinese: foto 4, 13; Raccolta familiare Cunetta: foto 3, 5, 6, 10, 12.

EMIGRARE - Raccolta familiare Ponzio: foto 14; Raccolta Libutti: foto 15; Archivio Mensitieri: foto 16, 17, 18, 20; Raccolta familiare Pallottino: foto 19; Archivio La Rocca: foto 21; Archivio Gravinese: foto 22, 24; Raccolta familiare Cunetta: foto 23.

RITI DI SVAGO - Raccolta familiare Di Lonardo: foto 25, 26, 30; Archivio La Rocca: foto 27, 28, 29, 31, 32, 33, 36; Raccolta Di Leva: foto 34, 35; Raccolta familiare Ponzio: foto 37.

DI FRONTE AL LAVORO - Raccolta familiare Di Lonardo: foto 38, 41; Raccolta familiare Cunetta: foto 39; Raccolta Libutti: foto 40; Archivio La Rocca: foto 42, 46; Raccolta familiare Ramunno: foto 43, 44; Archivio Gravinese: foto 45.

BALILLA - Raccolta familiare Pallottino: foto 47; Raccolta familiare Santoro: foto 48, 49.

L'Archivio Gravinese è stato reperito da Vincenzo Nesta e Pietro Serra di Lavello; gli Archivi La Rocca e Mensitieri da Francesco Biagio Cozzi e Vito Di Deco di Trecchina; la Raccolta Libutti dal gruppo Photos di Rionero presso la biblioteca G. Fortunato di Rionero; la Raccolta familiare Durante — vedi foto ad apertura della sequenza *Di fronte al lavoro* — da Romano Abruzzese di Tramutola; le Raccolte familiari Pallottino, Ramunno e Santoro da Emilio Sacco e Lucia Vood. Rosalba Cunetta di Paterno, Savino Di Leva di Lavello, Antonio Di Lonardo di Rionero, Adamo Ponzio di Tramutola e Giovanni Russo di Montemurro — vedi la foto *Lo studente* in schema — hanno messo a disposizione le proprie raccolte familiari.

Sezione « Lo spazio »

LUOGHI DI CASE - Adamo Ponzio, Tramutola: foto 50, 51, 52, 56, 57, 58; Domenico Tripaldi, Avigliano: foto 53; Sandro Frisenda, San Chirico Nuovo: foto 54, 55, 59, 60,

61; Vito Di Deco, Trecchina: foto 62, 63; Bartolomeo Perrotta, Avigliano: foto 64.

DIMENSIONE URBANA - Gruppo Anna Grippo, Potenza: foto 65, 66, 67, 68.

Sezione « Il comportamento »

DA ARTIGIANO - Nicola Baldinetti, Melfi: foto 69, 77, 86; Raffaele Bochicchio, Lino Giordano, Avigliano: foto 70, 73, 75, 76, 84, 85, 89; Sandro Frisenda, San Chirico Nuovo: foto 71, 79, 87; Antonio Lacerenza, Avigliano: foto 72, 80, 81, 82, 83, 88; Vincenzo Nesta, Pietro Serra, Lavello: foto 74, 78.

STRUTTURA DI FESTA - Le fotografie del fotoschema sono di Lello Mazzacane.

Indice del volume

Introduzione 1

DAL BIANCO AL NERO *di Mario Cresci* 5

Dal bianco al nero 7
La scrittura della luce 12
Lo specchio e l'ombra 42
La memoria rivisitata 52
Luoghi e oggetti 62
I segni della festa 76
Lo sguardo da vicino 84
Tra cielo e terra 94
Fonti 103

IDENTITÀ DELLA FOTO *di Lello Mazzacane* 105

Identità lucana 107
La memoria e lo sguardo 109
La memoria: la foto d'archivio, p. 109; Lo sguardo: la documentazione attuale, p. 110; Spazio e comportamento: dati visivi, p. 111; Sistemi di immagini: i fotoschemi, p. 112
La memoria 114
L'identità rappresentata 116
La scena del fotografo, p. 116; Fotografia e ideologia, p. 116; Lettura del fotoschema, p. 117
La scena del fotografo 118
La computer vision 174
Note d'archivio 176
Lo spazio 178
Le schede 180
Dalla casa di paese alla casa di campagna 194
Il comportamento 202
La scheda 204
Struttura di festa 214
Fonti 219